Andreas Schmoller

Vergangenheit, die nicht vergeht

Andreas Schmoller

Vergangenheit, die nicht vergeht

Das Gedächtnis der Shoah in Frankreich seit 1945 im Medium Film

StudienVerlag
Innsbruck
Wien
Bozen



Veröffentlicht mit Unterstützung des Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

© 2010 by Studienverlag Ges.m.b.H., Erlerstraße 10, A-6020 Innsbruck
E-Mail: order@studienverlag.at
Internet: www.studienverlag.at

Buchgestaltung nach Entwürfen von Kurt Höretzeder
Satz: Studienverlag/Karin Berner
Umschlag: Studienverlag/Vanessa Sonnewend
Umschlagfoto: Thierry Nectoux – 35mm Filmstreifen in einem Pariser Montagestudio
Registererstellung durch den Autor

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-7065-4853-3

Alle Rechte vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form (Druck, Fotokopie, Mikrofilm oder in einem anderen Verfahren) ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort

Die Wendung von der „Vergangenheit, die nicht vergeht“ hat der französische Historiker Henry Rousso mit Blick auf die Rolle des Vichy-Regimes im Gedächtnis Frankreichs geprägt *(un passé qui ne passe pas)*. Das Wortspiel antizipiert die zentrale Forschungsperspektive, die sich der/die HistorikerIn zu eigen macht, wenn er/sie Vergangenheit als eine Geschichte ihrer Repräsentationen betrachtet. Es macht auf die Unabgeschlossenheit und damit auf die Präsenz der Vergangenheit aufmerksam, womit mehr gemeint ist, als dass Vergangenheit nicht strikt von der Gegenwart zu trennen ist, wie Ereignisse nicht isoliert voneinander zu betrachten sind. Aus der Warte der kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung ist, ohne über Gebühr konstruktivistischen Theorieansätzen nachzueifern, auf den rekonstruktiven Charakter jeglicher Präsentation von Vergangenheit angespielt. Wenn Vergangenheit nicht im Dunkel der Archive oder jenseits der menschlichen Wahrnehmung vergeht, dann deshalb, weil sie – aus welchen Gründen auch immer – mit der Gegenwart in Beziehung gesetzt wird. Etwas technischer könnte man sagen, Vergangenheit vergeht nicht, wenn Individuen, soziale Gruppen, Öffentlichkeiten etc. sie „gegenwarten“. Vor allem mit Blick auf politische Betrachtungen der Vergangenheit stellen wir mitunter fest, dass sie einer Wartung der Vergangenheit nach den Bedürfnissen der jeweiligen Gegenwart gleichen. In ihr werden einzelne Elemente entweder aufpoliert, umfunktioniert oder gar aus dem Gesamtkonstrukt entfernt. Weil die Kommunikation von Vergangenheit ganz generell immer in Form einer Erzählung im weitesten Sinn des Wortes geschieht (von der wissenschaftlichen Abhandlung über den mündlichen Bericht hin zur filmischen Erzählung), liefert sie dem/der wissenschaftlichen BetrachterIn immer etwas von der jeweiligen Gegenwart mit. Die politischen, sozialen, medialen und kulturellen Rahmenbedingungen der Repräsentation von Vergangenheit sind Gegenstand dieser Studie.

Rousso bezog die Wendung auf Frankreich unter dem Vichy-Regime und gab ihr damit prioritär einen deskriptiven Charakter. Seine These baute darauf auf, die ständige Wiederkehr einer verdrängten Vergangenheit zu durchleuchten und als kollektives Syndrom zu erklären. Vichy als eine Vergangenheit, die aus der Sicht einiger nicht vergehen *wollte*. Im Kontext einer Untersuchung über den Wandel der Erinnerung an die Shoah – die Ermordung von sechs Millionen Juden während des Nationalsozialismus – in den letzten sechseinhalb Jahrzehnten ist dem Titel auch eine normative Nuance entnehmbar. Dies geschieht, wenn der Leser/die Leserin sich ein Rufzeichen hinzudenkt und damit den Titel zu einem Appell in dem Sinne macht, dass es hier um eine Vergangenheit geht, deren Erinnerung nicht vergehen *soll*.

Doch gerade wenn wir die Erinnerung der Shoah als Imperativ fassen wollen, braucht es die wissenschaftliche Reflexion darüber, wie in der Vergangenheit erinnert wurde und gegenwärtig erinnert wird. Analyse und Kritik der Shoah-Erinnerung am Beispiel Frankreich können – um es vorerst kryptisch zu formulieren – ein Beitrag dazu sein, zu verhindern, dass es vor lauter Erinnerung bald keine Erinnerung mehr gibt.

Die vorliegende Studie wurde im März 2009 als Dissertation am Fachbereich Geschichte der Universität Salzburg eingereicht. Sie deckte dabei das Filmschaffen bis zum Jahr 2007 ab.

Die Drucklegung der Studie wurde vom FWF durch eine Förderung unterstützt. Für die Veröffentlichung wurden geringfügige inhaltliche Veränderungen und Ergänzungen vorgenommen. Auf eine Reihe von Filmen, die im März 2010 fast zeitgleich in den französischen Kinos anlief, konnte nur mehr bedingt eingegangen werden. Um die Lektüre nicht-frankophonen LeserInnen zu erleichtern, wurden für die Drucklegung alle französischen Text- und Filmzitate übersetzt. Die Verwendung einzelner französischer Termini oder Wendungen wurde fallweise – zumeist aus Gründen der besseren Nuancierung oder der Griffigkeit – beibehalten. Wo zur Übertragung ins Deutsche nicht auf eine bereits vorhandene Übersetzung in Publikationsform oder Synchronisation zurückgegriffen werden konnte, stammen die Übersetzungen vom Autor. Die Originalzitate befinden sich im Fußnotenapparat. Da zu einigen Filmen keine deutschen Titel vorhanden sind bzw. unterschiedliche Titel in Verwendung sind, werden im Text ausschließlich originalsprachliche Titel verwendet. Im Filmregister können etwaige deutsche Fassungen der Titel nachgeschlagen werden.

Salzburg, Juni 2010

1. Einleitung

1.1. Die Shoah im Film – ein Thema der Geschichtswissenschaft

Das Kino erzählt Geschichten. Geschichten, die der Imagination professioneller DrehbuchschreiberInnen entstammen oder sich dem Geschick von SchriftstellerInnen verdanken, deren erzählerisches Werk – meist aufgrund seiner Bestsellerqualitäten – als Vorlage für einen Film dient. Und dann gibt es noch die Geschichte selbst, welche Geschichten für das Kino bereitstellt. Einzelne Ereignisse, epochale Persönlichkeiten, historische Katastrophen liefern den Stoff für historische Spielfilme. Betrachtet man die Kinoproduktionen der letzten ein, zwei Jahrzehnte, befällt den/die durchschnittliche/n KinogängerIn und -beobachterIn das Gefühl, dass auffällig viele Spielfilmbilder „wahre Geschichte" zeigen. Das Schlagwort *history sells* hat längst die Runde gemacht, um das allseits gesteigerte Interesse an Geschichte, das durch eine überbordende Zahl von Dokumentar- und Spielfilmen in Quoten und Geld umgemünzt wird, zu kennzeichnen.[1]

Die Shoah ist eines jener historischen Ereignisse, die vor allem in den 1990er-Jahren zu einem wahren Boom an Spielfilmen geführt hat, der seither nicht abzureißen scheint. Nach *Schindler's List* (1994), *La vita è bella* (1998), *The Pianist* (2002) waren zahlreiche andere Filme international erfolgreich, wie zuletzt *Die Fälscher* (2007), der 2008 mit einem Oscar in der Kategorie „Bester ausländischer Film" bedacht wurde. Dass das Kino 1945 und in Folge auch das Fernsehen den Holocaust und den Nationalsozialismus als Themen entdeckten und bis heute in immer neuer Weise „bearbeiten", liegt an der Tragweite des Ereignisses einerseits und der Stellung der Shoah im kollektiven Gedächtnis andererseits, die sich, so betonen manche AutorInnen, heute durch eine kosmopolitische Dimension oder eine europäische Dimension auszeichnet.[2] Der französische Historiker Henry Rousso meint, dass die Shoah-Erinnerung nach sechs Jahrzehnten Bestandteil eines *patrimoine européen* geworden ist: „Heute an Europa zu bauen […] heißt, ein Ritual einzuführen, das auf die Geschichte und das Gedächtnis des Holocaust verweist."[3]

Die Geschichte des Nationalsozialismus und im Speziellen der Shoah soll, so der häufig formulierte Anspruch einer offiziellen Gedenkpolitik, nicht vergessen werden. Tony Judt stellt am Ende seiner Darstellung der Geschichte Europas seit 1945 fest: „Während Europa sich anschickt, den Zweiten Weltkrieg endgültig hinter sich zu lassen […], ist die wiederentdeckte Erinnerung an Europas tote Juden Definition und Garantie für die wiedergefundene Humanität des Kontinents."[4] Die auf der Holocaust-Konferenz in Stockholm vom 26.–28. Jänner 2000 eingerichtete *Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance, and Research* ist unter diesem Vorzeichen zu sehen, trägt sie doch wesentlich die Handschrift der EU. 13 der 16 Gründerstaaten waren damals bzw. sind heute Mitglied der Europäischen Union.[5]

Nimmt man als Parameter das Medium Film zur Hand, scheint die Gefahr des Vergessens nicht zu bestehen. „Es steht – so hat es zumindest den Anschein – gut um die historische Erinnerungsarbeit im Kino", formuliert Waltraud Wende vorsichtig.[6] Der Holocaust hat nicht zuletzt durch den Film im kollektiven Gedächtnis einen festen Platz gefunden. Das

Massenmedium scheint bestens geeignet, eine Mittlerfunktion zwischen Vergangenheit und Gegenwart zu übernehmen. Insofern bleibt es wünschenswert, dass die bisherigen Holocaust-Filme weiterhin Verbreitung finden und auch in Zukunft FilmemacherInnen im Kino Geschichten über den Holocaust erzählen.

Für HistorikerInnen, die nicht ausschließlich an der Filmgeschichte als solcher interessiert sind, sondern das Phänomen Erinnerung als Teil einer Kulturgeschichte betrachten, bietet die „Gedächtnismaschine" Film ein weites Untersuchungsfeld. Ein zentraler Fragekomplex kreist beispielsweise um die Wechselwirkung zwischen dem Medium Film und den RezipientInnen, die als Teil einer Erinnerungsgemeinschaft das kollektive Gedächtnis der Shoah tragen. Kurz gesagt: Wie verändert der Film das kollektive Gedächtnis und wie beeinflusst das kollektive Gedächtnis den Film? Man kann sich Vergangenheit, die man nicht selbst erlebt hat, auf verschiedene Wege, zum Beispiel über Geschichtsbücher, wissenschaftliche Abhandlungen, Gespräche mit ZeitzeugInnen, den Besuch von Gedenkstätten etc., aneignen. Jedes Medium hat seine eigenen Charakteristika, gegebenenfalls eine Aura, im Grunde genommen immer eine eigene „Rhetorik", wenn man ihr, wie Sven Kramer vorgeschlagen hat, einen erweiterten Textbegriff zugrunde legt, um damit „Strukturmerkmale unterschiedliche[r] Künste und Artikulationsformen" miteinzubeziehen.[7] Die rhetorischen Figuren, die etwa in der wissenschaftlichen Darstellung oder in der Kunst bei der Aneignung der Vergangenheit zur Verwendung kommen, erfüllen zum Teil sehr unterschiedliche Funktionen. Wissensvermittlung, Ermahnung, Belehrung, Identitätsstiftung, Reflexion, Unterhaltung sind nur einige davon. Dies gilt auch für den Spielfilm, der durch seinen Gattungsreichtum per se mehrere rhetorische Modi kennt, die vom Dokumentarischen bis zum Tragikomischen reichen. Wie wirkt sich die durch die Beschaffenheit des Mediums disponierte Modellierung der Vergangenheit auf den Transfer in das individuelle Gedächtnis und in weiterer Folge ins kollektive Gedächtnis aus? Welche Eindrücke, welches Wissen bleiben dem Einzelnen nach einem „Kinoerlebnis" von der Geschichte? Diesen Fragen widmet sich vor allem die Rezeptionsforschung. Umgekehrt stellt sich die Frage nach den Filmen als Objektivationen einer erinnerten Vergangenheit. Warum wird jenes Ereignis (vordergründig oder hintergründig) im Rahmen einer Filmgeschichte „erzählt"? Und wie wird es erzählt? Dass ein und dieselbe bezeugte Geschichte unterschiedlich erinnert bzw. erzählt werden kann, führt das Beispiel von Anne Franks Tagebuch vor Augen, das drei Jahrzehnte nach einer oscarprämierten Verfilmung (1959) wieder als Spielfilm umgesetzt wurde.[8] Die Filme liefern nicht nur Gedächtnisstützen und Angebote, sie sind mit ihrer Darstellungsweise selbst Produkte eines kollektiven Gedächtnisses. Filme als „Kinder ihrer Zeit" zu entziffern, ermöglichen nicht nur die technischen Entwicklungen am Kinodispositiv, wie sie im Wechsel von Schwarzweiß- zu Farbbildern am eklatantesten auffallen – soweit nicht die Bildästhetik gezielt auf eine gewollte Historizität hinarbeiten will –, sondern auch die den Filmgeschichten eingeschriebenen Diskurse und Geschichtsbilder. Wie bauliche Denkmäler sind sie Objektivationen einer Kultur des Erinnerns, denen Spuren ihrer mentalen Verfasstheit eingemeißelt sind. Der Spielfilm steht in seiner Beschaffenheit dem kollektiven Gedächtnis noch näher als der Dokumentarfilm, da er, wie Paul Ricœur es formuliert, die „Dialektik zwischen Erfahrungsraum und Erwartungshorizont deutlich zutage treten" lässt.[9]

Somit ist bereits in groben Umrissen die Qualität der Quelle Film erkennbar, die sie zum geeigneten Ausgangspunkt für eine Geschichte der Erinnerung macht, die Kontinuitäten und Transformationen in jener Dialektik von Erfahrungsraum und Erwartungshorizont aufzeigen soll. Eine Gedächtnisgeschichte am Beispiel eines Kanons von Shoah-Filmen zu erstellen, heißt dabei nicht – zumindest nicht primär –, Filminhalte auf ihre historische Wahrheit hin zu überprüfen. Es geht vielmehr um ein In-Beziehung-Setzen von öffentlicher und gesellschaftlicher Erinnerung mit den filmischen Repräsentationsformen. Was uns folglich am Film interessiert, ist der Wandel des Bild- und Vorstellungshaushaltes, Oberflächen- und Tiefenstruktur von filmischen Narrativen und deren Funktion im größeren Kontext der Erinnerungskultur.[10]

Ziel dieses Buches ist daher keine Geschichte des Holocaust-Films, sondern eine Geschichte des Shoah-Gedächtnisses in Frankreich am Beispiel des Mediums Film. Die konkreten filmischen Erzählungen werden dabei im Hinblick auf Entwicklungspfade und Brüche seit 1945 betrachtet. Die zentrale Forschungsfrage lautet, in welcher Form und mit welchen Inhalten Filme die Shoah thematisieren oder auf sie Bezug nehmen? In einer diachronen Analyse heißt dies, zu untersuchen, wie die Shoah jeweils zu welcher Zeit filmisch repräsentiert wird? Was lässt sich aus den – technisch gesprochen – in die Filme eingeschriebenen Diskursen über die jeweilige Verfasstheit des kollektiven Gedächtnisses in Erfahrung bringen? Andererseits – den Blick auf die Rezeption von Filmen richtend – stellt sich ebenso die Frage nach verschiedenen Gedächtnisfunktionen der filmischen Repräsentationen: Wie weit sind Filme nicht nur als kristallisierte Form eines Kollektivgedächtnisses, sondern als Erinnerungsangebot oder sogar als Katalysator von Verschiebungen im Gedächtnis zu betrachten? Die Formulierung des Forschungsinteresses basiert im Wesentlichen auf eine Abstraktion gängiger Forschungsfragen bezüglich gegenwärtiger Tendenzen des Holocaust-Films.[11] Sie spielen sich häufig vor dem Hintergrund der prinzipiellen Kluft zwischen Traumfabrik und dem Menschheitsverbrechen Auschwitz ab. Lässt sich der Holocaust überhaupt verfilmen, oder verbietet, wie Claude Lanzmann oder Elie Wiesel es forderten, die Einzigartigkeit des Ereignisses jegliche fiktionalisierte Darstellung? Theoretische und ästhetische Debatten sind Ausdruck der Erinnerungskultur der Shoah und einer politisch-moralischen Verfasstheit des Gedächtnisses, deren Spuren auch im Film gesucht werden können. Und letztlich muss auch die Eventualität geprüft werden, ob Geschichte im Film, die zuerst immer eine Gedächtnisstütze zu sein scheint, nicht auch zu einer „Entleerung“ des (Bild-) Gedächtnisses führen kann.

Überblickt man die Forschungsliteratur zum Holocaust im Film, dominieren auf dem Feld der geschichtswissenschaftlichen Auseinandersetzung Analysen zum historischen Kern einzelner Filme und deren Rezeption. Literatur- und filmwissenschaftliche Arbeiten untersuchen in der Regel spezifische Inhalte oder Formen der Darstellung.[12] Diachrone Analysen zum Wandel des Vorstellungshaushaltes der Shoah im Film seit 1945 sind insgesamt erstaunlich dünn gesät. Bei den ersten Gesamtdarstellungen des Phänomens Holocaust-Film, die rund 25 Jahre zurückliegen, handelt es sich um US-amerikanische Publikationen. Annette Insdorf und Ilan Avisar haben in den 1980er-Jahren diesbezüglich Pionierarbeit geleistet

und die bekanntesten Spiel- und Dokumentarfilme deskriptiv präsentiert und nach filmwissenschaftlichen Kriterien ausgewertet.[13] Den Versuchen, das Phänomen global zu erfassen, haftet naturgemäß das Problem an, einzelne Filme nicht ausreichend in die jeweiligen erinnerungskulturellen Kontexte verorten zu können. Dennoch eignen sich die genannten Studien, zumal Insdorfs Werk mehrmals aktualisiert wurde, heute noch als Nachschlagewerk im internationalen Kanon. Eine größere Anzahl englischsprachiger Arbeiten hat sich seither mit dem Holocaust im US-amerikanischen Spielfilm befasst.[14] In den neuesten wissenschaftlichen Sammelbänden beschäftigen sich AutorInnen vordergründig mit einzelnen Filmen und den Entwicklungen in nationalen Spielfilmproduktionen, wobei Darstellungen zum deutschen, italienischen und polnischen Film überwiegen.[15] Dies erklärt sich zweifelsohne dadurch, dass entgegen dem Eindruck, welchen die internationalen Kinoerfolge von *Schindler's List, La vita è bella* u. a. erwecken, auch in der jüngeren Entwicklung Filme für den nationalen Filmmarkt dominieren. So kommt Lawrence Baron in seiner Studie zum internationalen Holocaust-Film seit 1990 zum Schluss, dass die nationale Auseinandersetzung mit dem Holocaust nicht beendet ist: „Nevertheless, globalization has not diminished nationalistic preoccupations with the meaning of the Holocaust in the postwar cinema of countries that fell within the Nazi sphere of power."[16]

Gesamtdarstellungen zur Shoah im französischen Spielfilm existieren bislang in erstaunlich geringer Anzahl.[17] André Pierre Colombar zeichnet für eine englischsprachige Monografie aus dem Jahr 1993 verantwortlich, die neben den bekannten Dokumentarfilmen *Nuit et brouillard*, *Le chagrin et la pitié* und *Shoah* auch Fallstudien der erfolgreichsten Spielfilme enthält.[18] Generell ist zu konstatieren, dass in der französischen Forschung die Klassiker aus dem Dokumentarfilmgenre einen dominanten Status einnehmen. Einschlägige Monografien haben in den letzten Jahren Entstehung, Produktion und Rezeption von Lanzmanns *Shoah* und Resnais' *Nuit et brouillard* erschöpfend erschlossen.[19] Eine Geschichte der Shoah im Film, dessen Erkenntnisinteresse in zentraler Weise auf die Wechselbeziehungen von kollektivem Gedächtnis und Film abzielt, hat für Frankreich erstmals Claudine Drame 2007 vorgelegt.[20] Ebenfalls den Dokumentarfilm favorisierend, weist die auf den Untersuchungszeitraum von 1945–1985 eingeschränkte Darstellung in sich ein qualitatives Gefälle auf. Drame bearbeitet den Zeitraum von 1945–1968, der 80 Prozent ihrer Arbeit ausmacht, außerordentlich exakt, indem sie eine Reihe völlig unbekannter Filme präsentiert und auswertet, beschränkt sich aber für die 1970er-Jahre auf summarische Abhandlungen der Filme. Unbefriedigend wirkt sich dies auf das Resultat der Arbeit aus. Sie legt den Schluss nahe, dass das gesamte Filmschaffen mit Lanzmanns *Shoah* 1985 typologisch in einer Einbahnstraße angelangt wäre und fortan nur mehr Zeitzeugenfilme eine adäquate Repräsentationsform darstellen würden.[21] Über zwei Jahrzehnte nach *Shoah* ist es an der Zeit, sich nicht nur in Form von Einzelstudien auf einzelne Filme zu beziehen, sondern Tendenzen in der im Steigen begriffenen Anzahl von Filmen zum Thema Shoah zu erfassen und in Beziehung mit jüngeren Entwicklungen der Shoah-Erinnerung zu setzen. Diesen Versuch hat Baron für den Zeitraum 1990–2004 unternommen, dessen Einzelstudien jedoch mit Ausnahme der Co-Produktion *Train de vie* (1998) keinen französischen Film berücksichtigen. Diese Lücke schließt auch Anne-Marie Baron nicht, wenn sie in einem kurzen Kapitel holzschnittartig

drei jüngere französische Spielfilme zusammenfasst und sich mit Grundlinien möglicher Interpretationen begnügt.[22]

Ungeachtet des skizzierten Forschungsstandes kann die vorliegende Studie Arbeit für sich eine Außenpositionierung in Anspruch nehmen, insofern ihr Autor weder wissenschaftlich noch biografisch Mitglied eines französischen Erinnerungskollektivs ist. Der Status einer distanzierten Außenperspektive kann freilich nicht per se ein Qualitätssiegel bedeuten, mag jedoch dabei behilflich sein, das spezifische Gedächtnis-Profil Frankreichs zu fassen. In Österreich besteht bislang überhaupt nur eine universitäre Arbeit, die sich mit französischer Erinnerungskultur auseinandersetzt. Katharina Wegan hat 2003 zu einem Ländervergleich der Denkmalkultur in Österreich und Frankreich promoviert.[23] Ihre Ergebnisse zur Wirkweise der Narrationsmuster des Résistance-Mythos und dessen Überformung durch ein Gedächtnis der Shoah seit 1945 sind u. a. Basis dieser Arbeit, in der die *longue durée* von Gedächtnisnarrativen deutlich zutage tritt. So bleiben trotz des Einwirkens von transnationalen Faktoren als Triebfeder von Entwicklungen im kollektiven Gedächtnis, die gerade bei der Shoah-Erinnerung eine bedeutende Rolle spielten und spielen, nationale Bezugspunkte bestimmend bei der Konfiguration von Vergangenheitserzählungen.[24] Dies widerspricht wiederum nicht einer zukünftigen Europäisierung des Gedächtnisses, die auf institutioneller Ebene bereits stattfindet. Wieweit sich dieser Prozess im „Gedächtnismedium" Film möglicherweise abzeichnet, müsste sich auch an französischen Filmbeispielen zeigen lassen. Hierin bestehen wichtige Teilfragen einer Untersuchung der Beeinflussung von kollektivem Gedächtnis und filmischer Repräsentation, die ihren Platz weiter hinten finden werden.

1.2. Quellen

Als vorrangige Quellen dienen die Spielfilme selbst. Sie sind heute weitestgehend auf DVD vorhanden. Bonusmaterialen wie Interviews mit den FilmemacherInnen oder Audiokommentare zum Film bildeten nützliche Zusatzinformationen, die von Fall zu Fall Eingang in die Analysen fanden. Die Verfügbarkeit der Filme über den Handel war bei vielen international unbekannten oder älteren Filmen nur unzureichend bzw., auch aufgrund der damit verbundenen Kosten der Anschaffung, begrenzt. Der Rückgriff auf einschlägige Mediatheken in Frankreich war somit unumgänglich. Als Forschungseinrichtungen mit den umfassendsten Beständen boten sich im Zuge mehrerer Aufenthalte in Paris die *Bibliothèque nationale de France* (BNF), die *Bibliothèque du Film* (BiFi) sowie vor allem das *Centre de documentation juive contemporaine* (CDJC). Zu den weiteren Quellen zählten Filmrezensionen und Filmkontroversen in französischen Medien. Neben Berichten aus allgemeinen Printmedien (vorrangig *Le Monde* und *Le Figaro*) wurden, soweit vorhanden, Artikel aus Fachmedien einbezogen. Dazu zählten neben der Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* die jüdische Monatszeitschrift *L'Arche* sowie *Vingtième Siècle*, das als einziges geschichtswissenschaftliches Fachperiodikum in Frankreich regelmäßig Filmbesprechungen veröffentlicht.

Ein wesentliches Problem stellte die Bildung eines Korpus an „Shoah-Filmen" dar. Dies liegt zunächst daran, dass „Shoah-Filme" als solche keine Filmgattung bilden, nach der man

eine der zahlreichen Filmdatenbanken durchstöbern könnte.[25] Wenngleich sich der Holocaust als Konstante in der Filmgeschichte etabliert hat, steht er überwiegend im Zeichen traditioneller Genres. Der historische Kontext tritt im Rahmen der kommerziellen Standards der Kinoindustrie häufig bis zur Unkenntlichkeit zurück. Die Niederschwelligkeit von *Teaser*, die gemeinhin Appetit auf das nächste Kinoerlebnis machen sollen, verfremdet einschlägige Filme, indem sie in möglichst universale Schubladen gesteckt werden. Dramen, Komödien, Abenteuerfilme erschließen sich explizit auch als solche dem Publikum und schaffen damit vielfältige Möglichkeiten der Aneignung. So beschreibt die deutsche DVD-Edition von *Train de vie* das „Kinoabenteuer im Stil von ‚Das Leben ist schön'" als „hinreißende[s] Filmerlebnis über Hoffnung, Glaube und den unbesiegbaren Willen zum Überleben". *Au revoir les enfants* von Louis Malle präsentiert sich auf DVD mit ähnlichen bedeutungsschwangeren Begriffen: „Der meisterhafte Film über Freundschaft, Vertrauen und Verrat."

Andererseits ist richtig, dass die Shoah als Thema des Kinos einen etablierten Gegenstand der Wissenschaft und Filmkultur darstellt und durch umfangreiche Filmografien abgesteckt ist. Diese repräsentieren dann allerdings häufig das gesamte internationale Filmschaffen zur Shoah und enthalten in überwiegendem Ausmaß in Übereinstimmung die erfolgreichsten Shoah-Filme, die als Teil eines Kanons fortgeschrieben werden. Eine französische Cinemathek des Holocaust mit Anspruch auf Vollständigkeit liegt bislang weder in Frankreich noch außerhalb vor. Den ersten Versuch, amerikanische und europäische Holocaust-Filme in einem mehrbändigen Nachschlagewerk vollständig aufzulisten, unternahm vor einigen Jahren Caroline Joan Picart.[26] Neben technischen Entstehungsdaten führt sie knappe inhaltliche Darstellungen und weiterführende bibliografische Daten zu den Filmen an, verzichtet jedoch auf nähere Analysen einzelner Filme. Picarts *Source book* weist jedoch nicht nur das Manko auf, eine Reihe namhafter französischer Spielfilme übersehen zu haben, sondern führt, ohne diesbezügliche Kriterien zu formulieren, Filme an, deren inhaltliche Bezüge zur Shoah fragwürdig erscheinen bzw. schlichtweg fehlen.[27]

Einzigartig in seinem Umfang und Anspruch ist das seit 1992 am Fritz-Bauer-Institut (Frankfurt am Main) laufende Projekt, das durch die Sammlung von Dokumentar- und Spielfilmen sowie historischen Filmaufnahmen eine kontinuierlich erweiterte *Cinemathek des Holocaust* geschaffen hat.[28] Die seit dem Jahr 2000 im Internet abrufbare Datenbank enthält beispielsweise zahlreiche Einträge zu Originalfilmmaterial von der Befreiung der Konzentrationslager 1945.[29] Der breit angelegten Sammlung fehlt jedoch gerade mit Blick auf das französische Kino eine Reihe von Spielfilmklassikern.[30] Nähere Kriterien für die Aufnahme in die Cinemathek sind derzeit nicht verfügbar. Resultat ist bislang ein extrem heterogenes und disparates Korpus[31], das jedoch durch seine reichhaltigen Angaben zu Rezeption, Kopien, Aufführungen, pädagogischem Material, eventuellen Zensuren etc. zu einer unschätzbaren Informationsquelle für wissenschaftliche Arbeiten geworden ist. Die möglichst umfangreiche Erfassung von Filmdokumenten zur NS-Zeit fokussiert daher nicht auf ein Film-Archiv des Holocaust im engeren Sinne.[32]

Eine Reihe von Archiven widmet sich der Sammlung von Dokumenten der Shoah. Neben der Gedenkstätte Yad Vashem und dem *Holocaust Museum* in Washington existieren auch in

Europa große Archiveinrichtungen, zu denen in Frankreich der *Memorial de la Shoah* und das *Institut d'Histoire du Temps Présent* zählen. Für den Film bilden zudem der *Service des archives du film*, die *Cinémathèque française*, die *Cinémathèque de Toulouse* und der *Service cinématographique des armées* namhafte Institutionen mit einschlägigen Filmsammlungen, die jedoch keine zureichenden Kriterien für die Filmsuche bereitstellen können.

Um ein möglichst lückenloses Sample als Ausgangsbasis zu erhalten, war es notwendig, auf mehrere Filmografien zurückzugreifen. In Frage kamen diesbezüglich die neuesten Forschungsarbeiten. Die umfangreichste und zugleich aktuellste Filmografie französischer Herkunft bietet das im November 2007 vom Filmkritiker Jean-Michel Frodon in der Editions der *Cahiers du Cinéma* herausgegebene Werk *Le cinéma et la shoah*. Ronny Loewy und Sarah Dellmann haben auf Basis der Datenbank des Fritz-Bauer-Institutes eine Filmografie mit insgesamt rund 300 Einträgen zusammengestellt. In ihr befinden sich 15 französische Spielfilm-(Co-)Produktionen.[33] Eine weitere aktuelle Filmografie bietet die Studie von Claudine Drame über die Shoah im französischen Kino zwischen 1945 und 1985. Sie enthält für diesen Zeitraum eine Liste mit insgesamt 16 französischen Spielfilmen. Bei Frodon beziehen sich nur acht Filme auf die Phase 1945–85, wobei sich bis auf eine Ausnahme sieben Überschneidungen zwischen den beiden Filmografien ergaben. Barons international angelegte Filmografie für die Phase 1990–2004 enthält insgesamt 15 französische Filme, wovon einige Co-Produktionen in den bereits genannten Arbeiten unberücksichtigt blieben.

Durch Rückgriff auf das CDJC war es möglich, die Suche nach Shoah-Filmen auch auf Institutionen und Quellen jenseits der wissenschaftlichen Rezeption auszuweiten. Die Webseite der jüdischen Erinnerungsinstitution stellt eine von Claude Singer erarbeitete, bis November 2001 reichende Filmografie zur Verfügung, die internationale Spiel-, Dokumentar-, Fernseh- und Kurzfilme umfasst.[34] Diese Filmografie konnte dank der Unterstützung der MitarbeiterInnen des CDJC mit den Daten der Jahre 2001–2007 aktualisiert werden. Soweit es die Verfügbarkeit über DVD oder die besuchten Filmarchive erlaubte (in einigen wenigen Fällen war nur der Zugang über Sekundärliteratur möglich), wurden die Filme gesichtet und wurde dazu weiterführende Literatur gesammelt.

1.3. Begriffliche Erörterungen zum Untersuchungsgegenstand Holocaust/Shoah im französischen Film

Die genannten Sammlungen, die bei der Erschließung der Quelle Film ausschlaggebend waren, lösten ein wesentliches Problem nicht, nämlich in welchen Fällen inhaltlich von einem Shoah-Film zu sprechen ist. Die Bezeichnung Holocaust-Film kreist mit einer Selbstverständlichkeit durch die Medien und bisweilen auch durch die Fachliteratur, sodass man von einer klaren Definition ausgehen möchte, die sich aber bei näherer Durchsicht von einschlägigen Filmografien nicht erschließt.[35] Im Erinnerungszeitalter hat der Holocaust-Film eine Konjunktur erlebt, die zu einer inflationären Verwendung des Begriffs geführt hat. Dies ist etwa der Fall wenn Filme wie *Der Untergang* oder *Im toten Winkel*, die sehr allgemein den Nationalsozialismus zum Thema haben, als Holocaust-Filme klassifiziert werden.[36] Die

weiterhin bestehende Konfusion zwischen Vernichtungs- und Konzentrationslager äußert sich auch in der Tendenz, jeglichen KZ-Film unter der Rubrik Holocaust-Film zu schubladisieren, wie dies 2007 am deutsch-österreichischen Streifen *Die Fälscher* zu beobachten war. In analoger Weise behandeln wissenschaftliche Arbeiten die zahlreichen in den Ländern des ehemaligen Ostblocks produzierten Filme unter dem Gesichtspunkt Holocaust. Diese Filme eignen sich zweifelsohne als Untersuchungsfeld von Vergangenheitsnarrativen, gerade insofern in ihnen die Harmonie mit offiziellen kommunistischen Geschichtsbildern nicht wesentlich gestört werden durfte. In diesem Sinne vergegenwärtigen polnische oder tschechische KZ-Filme der 1950er- bis 1970er-Jahre Opfer des Faschismus unter gleichzeitiger Negation eines jüdischen Sonderopfers. Lässt sich also etwa von Shoah-Filmen sprechen, wenn zum Zeitpunkt des Entstehens kein Shoah-Gedächtnis im eigentlichen Sinn bestand?

Hier ist es angeraten, die Geschichte der Begriffe Holocaust und Shoah kurz zu erläutern. Die Verwendung unterliegt seit seinem Eingang in den westlichen Sprachgebrauch einem Wandel, der sich auch in der Rede vom „Holocaust-Film“ oder dem „Holocaust im Film“ niederschlägt. Erstmals tauchte die Bezeichnung Holocaust im Zuge des Eichmann-Prozesses 1961 als spezifisch „jüdische Sache“ in der amerikanischen Öffentlichkeit auf, als Journalisten den Begriff in der Berichterstattung des in Jerusalem stattfindenden Prozesses als englische Übersetzung des im Hebräischen gebräuchlichen Ausdrucks Shoah übernahmen.[37] Vor allem im deutschsprachigen Raum erlebte der Begriff durch den Publikumserfolg der TV-Serie *Holocaust* von Marvin Chomsky 1978 den endgültigen Durchbruch.[38] KritikerInnen wiesen indes auf die ursprüngliche Semantik des aus dem Griechischen abgeleiteten Begriffs *holokauston* hin, der wörtlich übersetzt „ganz verbrannt“ heißt und eine spezielle Art des Brandopfers bedeutet.[39] Das phonetische Partikel *ola* steht zudem im Hebräischen für ein heiliges Opfer. Die theologische Bedeutungswelt des Begriffs, die mit den Konnotationen „Opfer“ und „Brandopfer“ einer urchristlichen Idee jüdischen Martyriums Vorschub leisteten, widerstrebte den Gegnern dieser Metaphorisierung. Der alternative Begriff Shoah war als Bezeichnung für „Katastrophe“ zwar auch biblischen Kontexten entnommen, jedoch aufgrund seiner weniger spezifischen Konnotationen flexibler in Verwendung zu bringen. Nach 1945 prägten jüdische AutorInnen damit die Vergangenheit durch eine Metapher, „die die Ereignisse als Teil der jüdischen Geschichte kennzeichnet[en] und dennoch die in einem solches Tropus erzeugten Vergleiche mit bestimmten früheren Geschehnissen“ vermied.[40] Zurückgreifend auf bestehende Begriffe ließ sich mit Shoah eine „neue Erfahrung“ bezeichnen, die sich in ihrem Inhalt jeglicher historischen Vergleichbarkeit und überkommenen Sinnstiftungen enthob.

Falls im Rahmen dieses Buches der Gebrauch des Begriffs Shoah dominiert, liegt dies am gesonderten erinnerungskulturellen Kontext in Frankreich. Die Autorität des Dokumentarfilms *Shoah* und dessen Regisseurs Claude Lanzmann in Frankreich bietet die Erklärung dafür, dass die Konkurrenz der beiden Begriffe in Frankreich zugunsten des hebräischen Begriffs ausgefallen ist, der sich dort im Laufe der 1990er-Jahre schrittweise durchsetzte. Mit den diametral entgegengesetzten Entwürfen einer Repräsentation des Ereignisses in Chomskys *Holocaust* und Lanzmanns *Shoah* votierte die von der *orthodoxie lanzmannienne* imprägnierte französische Erinnerungsgemeinschaft, die von Leitmedien wie *Le Monde* und

Cahiers du Cinéma sowie zahlreichen Intellektuellen getragen wird, somit nicht nur gegen ein theologisches Konzept, sondern machte die Begriffsentscheidung zu einer Entscheidung zwischen einem amerikanischen und einem französischen Modus des Umgangs mit der Vergangenheit. Nichtsdestotrotz bleibt in der französischen Diskussion der Begriff Shoah bis heute nicht unangefochten, während KritikerInnen des Begriffs Holocaust sich weiterhin bemüßigt fühlen, gegen den amerikanischen Sprachgebrauch zu opponieren.[41] Die Geläufigkeit des Begriffs Shoah in Frankreich bildet tatsächlich den einzigen Grund für dessen Beibehaltung im Rahmen einer Studie, die sich der spezifisch französischen Erinnerungskultur widmet.

Mittlerweile hat der Terminus Holocaust begriffliche Aufweichungen und Ausweitungen erfahren: etwa wenn er gebraucht wird, um historische Aspekte der Zeit, die in ursächlichem Zusammenhang mit dem Ereignis stehen, zu bezeichnen. Neuere historische Gesamtdarstellungen des Holocaust aus dem deutschsprachigen Raum stimmen darin überein, nach einleitenden Darstellungen der langen Geschichte des Antisemitismus die Geschichte des Holocaust mit der Machtergreifung der Nationalsozialisten 1933 beginnen und bei der Befreiung der Lager 1945 enden zu lassen.[42] Eine weitere Aufweichung erfolgte seit den 1980er-Jahren im Zuge der zunehmenden Viktimisierung in der Erinnerungskultur. Nicht-jüdische Opfergruppen wie Roma und Sinti, ZeugInnen Jehovas oder politische Opfer, wurden nun zusehends unter die Gruppe der Holocaust-Opfer subsumiert. Mit der Universalisierung der Shoah-Erinnerung, die laut Levy und Sznaider nach Ende des Kalten Krieges 1989/91 einsetzte und in einer politisch-moralischen Richtschnur-Funktion des Holocaust zur Bewertung vergangener und gegenwärtiger Gewaltverbrechen besteht, trat auch ein Metaphorisierungsprozess ein.[43] Der Holocaust als Chiffre für „das Böse" taucht so mittlerweile auch im Zusammenhang mit der Bezeichnung anderer Genozide auf, die in keinem historischen Zusammenhang mit ihm stehen. Wenn von einem „armenischen Holocaust" die Rede ist, um den Genozid der Türken an eineinhalb Millionen Armeniern während des Ersten Weltkrieges zu bezeichnen, metaphorisieren die Armenier das Verbrechen am eigenen Volk „in den Begriffen der Katastrophe eines anderen Volkes."[44] Ein Begleitphänomen der Prominenz der Shoah-Erinnerung bildet die *concurrence des mémoires*, die insbesondere in Frankreich Teil der jüngeren Erinnerungskultur ist und hier nicht außer Acht gelassen werden darf.[45]

Unter welchen Gesichtspunkten kann also von einem Shoah-Film gesprochen werden? Ein ambitionierter Versuch, Kriterien aufzulisten, nach denen Spielfilme als Shoah- bzw. Holocaust-Filme benannt werden können, stammt vom amerikanischen Historiker Lawrence Baron. In seiner Studie *Projecting the Holocaust into the Present* aus dem Jahr 2005 spricht er sich vor allem gegen inhaltliche Verengungen aus: etwa in der Form, den Holocaust-Film auf die jüdischen Opfer der nationalsozialistischen Vernichtung zu reduzieren und andere Opfergruppen wie Roma, Sinti, Homosexuelle auszuschließen: „I consider any group that experienced discrimination, incarceration, liquidation, or sterilization because it supposedly posed a biological, cultural, political, or social threat to the Aryan race as victimized by Nazism."[46] Baron beharrt deswegen auf diese Ausweitung, da seit 1990 festzustellen sei, dass erstmals Filme von bislang vergessenen Opfergruppen entstanden sind, die dem wachsenden Bewusstsein ethnischer oder sozialer Minderheiten in einer offenen

Gesellschaft Ausdruck verliehen. So repräsentiert der britische Film *Bent* (1997) von Sean Mathias, in dem sich die KZ-Häftlinge Max und Horst in Dachau kennen und lieben lernen, die erste filmische Auseinandersetzung mit Homosexualität als Verfolgungsgrund, die im breiten Publikum gemischte Gefühle hervorrief, jedoch in homosexuellen Communities großen Erfolg erfuhr.[47] Unter dem Strich bleiben, nach historischen Gesichtspunkten gereiht, 20 semantische Felder, die Baron als maßgeblich betrachtet, um die kulturelle Repräsentation des Holocaust im Medium Spielfilm heute erschöpfend zu erfassen.[48]

Die sehr umfangreiche Kategorisierung verdeutlicht durch das Aufzeigen der vielfältigen Aspekte des historischen Geschehens zunächst eines: Den einen Film, der *die* Geschichte der Shoah erzählt, gibt es nicht und kann es nicht geben. Es bleiben immer Ausschnitte, Einblicke, einzelne Schauplätze, Annäherungen, Reflexionen etc. Was den Holocaust-Film zum Holocaust-Film macht, lässt sich auch nicht losgelöst vom jeweiligen Entstehungs- und Rezeptionskontext klären, wie die Ausdehnung des Begriffs auf Filme über nicht-jüdische Opfergruppen zeigt. Gegen eine zu weiche Definition des Holocaust-Films spricht jedoch die Tatsache, dass dadurch der Begriff des Holocaust an sich an Bedeutung verlieren und letztlich sämtliche Filme über den Nationalsozialismus umfassen würde. Wenn der Völkermord als Spezifikum der nationalsozialistischen Verfolgung in den Begriffen Holocaust oder Shoah erhalten bleiben soll, ist es angebracht, weiterhin Filme als Holocaust-Filme zu bezeichnen, wenn sie im näheren Zusammenhang mit dem Ereignis stehen. Wie kann dieser Zusammenhang konkret aussehen? Unter Berücksichtigung der Parameter Barons soll an dieser Stelle eine eigene Unterteilung versucht werden, auf Basis derer sich der Untersuchungsgegenstand weiter präzisieren lässt.

1. Nach einem *inhaltlichen* Kriterium zählen dazu Filme, deren Plot sich vordergründig auf das historische Ereignis der Shoah bezieht, indem ein persönliches und/oder familiäres Schicksal, die Geschichte eines Ortes o. ä. erzählt wird. Nach den Kategorien 1–4 bei Baron gilt dies nicht nur für Filme, welche die Geschichte von Opfern erzählen, sondern auch für an der „Endlösung“ beteiligte TäterInnen oder die Gruppe der HelferInnen. Eng gefasst könnte man als Shoah-Filme lediglich jene Filme bezeichnen, die sich ausschließlich auf die Phase der nationalsozialistischen Tötungsmaschinerie in den Vernichtungslagern und Ghettos sowie auf die Einsatzkommandos beziehen. Claude Lanzmanns suggeriert mit *Shoah* die Vorstellung, die Shoah als Geschichte der Orte Treblinka, Sobibor, Belzec etc. zu definieren. Den durch den Nationalsozialismus herbei- und durchgeführten Massenmord an sechs Millionen Juden in Begriffe wie Shoah oder Holocaust zu fassen, heißt im weiteren Sinn, wie die heutige geschichtswissenschaftliche Praxis verdeutlicht hat, die Geschichte der durch den Nationalsozialismus verfolgten Juden von den ersten antijüdischen Maßnahmen 1933 bis zum Ende der Herrschaft 1945 zu beschreiben. Das inhaltliche Kriterium muss folglich semantisch in Diskriminierung, Emigration, Verstecken/Flucht, Deportation, Ghetto, Massenerschießungen, KZ, Vernichtungslager aufgeschlüsselt werden. Dabei spielt es vordergründig keine Rolle, ob ein Film zeitlich einem spezifischen Shoah-Bewusstsein vorausgeht. Die inhaltliche Nähe zählt (auch wenn sie das Spezifikum des Massenmords sogar noch negiert), und

nicht die Klassifizierung durch die Rezeptionsinstanzen Presse und Öffentlichkeit. Nur so kann die Entwicklung erklärt werden, die nach 1945 zur Ausbildung eines Shoah-Gedächtnisses geführt hat.

2. Einen Film als Shoah-Film wahrzunehmen, lässt sich auch nach einem *biografisch-kulturellem* Kriterium beurteilen. Fokussiert man auf die soziale Dimension einer Erinnerungskultur, verändern sich mit dem Blick auf ein spezifisch jüdisches Erinnerungskollektiv auch die inhaltlichen Parameter. Dies ist zum einen der Fall, wenn Filme durch jüdische Organisationen initiiert werden, oder wenn zum anderen der persönliche Background des Filmemachers/der Filmemacherin den Ausschlag für Fragen nach jüdischer Identität vor oder nach der Shoah bildet, die im Film thematisiert wird. *Gebürtig* (2002) von Robert Schindel, einem österreichisch-jüdischen Literaten, spielt mit den Identitäten der Post-Shoah-Generation im allgemeinen Kontext der zweiten Generation von Opfer- und Tätermilieus. Ähnlich erweisen sich Filme über Holocaust-Überlebende bzw. die zweite und mittlerweile auch dritte Generation von Überlebenden häufig als Ergebnisse familiengeschichtlich betroffener FilmemacherInnen (vgl. die Kriterien 16–18 von Baron). Bei diesem Typus von Shoah-Filmen geht es also nicht um das historische Ereignis als solches, sondern um deren individuelle und kollektive Folgen innerhalb jüdischer *milieux de mémoire*.
3. Blicke in die französische Filmgeschichtsschreibung zeigen, dass Filme auch formal als Teil einer Kinematografie der Shoah wahrgenommen werden können, indem sie nicht nur einzelne historische Sujets behandeln, sondern die intellektuellen Auschwitz-Diskurse aufgreifen und an einer neuen Sprache des Kinos zu arbeiten beginnen, die Spiegel des „Zivilisationsbruches Auschwitz“ ist. Dies muss auch nicht notwendigerweise in der Absicht des Filmschaffenden liegen, sondern kann durch die KritikerInnen und BetrachterInnen als solche rezipiert werden. So gilt in der französischen Filmgeschichte Alain Resnais als Schöpfer neuer ästhetischer Codes, die in *Nuit et brouillard* eine Kinematografie der Katastrophe ankündigten. *Hiroshima mon amour* (1959) gehört zu den Gründungsfilmen der *nouvelle vague* und setzt inhaltlich und filmsprachlich die *cinématografie du désastre* fort.[49] Filmschaffen angesichts Auschwitz heißt im konkreten Fall von Resnais, sich generell der „dunklen“ Vergangenheit in einer filmsprachlich distinktiven Weise zu stellen. Kameraführung, Schnitt, der Einsatz von Farbe und Schwarzweiß waren nur einige der filmsprachlichen Mittel, die Resnais’ Markenzeichen der Fragmentarität ausmachten, die den modernen Menschen charakterisiert, der zum Gegenstand der Betrachtung einer neuen CineastInnengeneration geworden ist. Diese Filmsprache geht einher mit einem neuen Diskurs über die Vergangenheit im Allgemeinen, die Resnais’ Filme häufig kennzeichnet (z. B. *Muriel ou le temps d’un retour, La guerre est finie*).[50] Man könnte also von einem *ästhetischen* Kriterium sprechen, das filmgeschichtlich ein sich an intellektuellen Diskursen beteiligendes Kino beschreibt, insofern es sich als Kino *angesichts Auschwitz* versteht. Für die vorliegende Arbeit eignet sich diese Gebrauchsweise wenig, da sie außerhalb eines anspruchsvollen filmwissenschaftlichen Diskurses kaum Relevanz erhält und prinzipiell zu einem weitgefassten und dennoch sehr vagen Verständnis von „Shoah-Cinema“ führt.

4. Unter einem *ästhetischen* Gesichtspunkt wären auch jene Filme jüngeren Datums zusammenzufassen, die bedingt durch die Bekanntheit des Holocaust dessen Ikonografie oder das Ereignis als solches sinnentleert zitieren. Matthias Lorenz hat dies an den drei Beispielen *Chicken run*, *Komm süßer Tod* und *X-men* als Phänomen der 1990er-Jahre ausreichend ausgewertet.[51] Ohne jeglichen tatsächlichen Bezug zum Holocaust verdeutlichen diese Filme eine üblich gewordene Zitierpraxis, die den Holocaust für „das Böse" an sich stehen lässt.[52] Diese Gruppe, die man unter dem Kriterium des *inhaltslosen Zitierens* subsumieren kann, spielt im Rahmen dieser Untersuchung ebenso wenig eine Rolle. Umso weniger, als keine französischen Beispiele namhaft gemacht werden können.

Die getroffene Unterscheidung scheint auszureichen. Mit der Festsetzung der Kriterien ist es möglich, den Wandel der Shoah-Erinnerung für den gesamten Untersuchungszeitraum erfassen und analysieren zu können. Eine letzte begriffliche Erörterung steht noch aus, die hier – keinesfalls erschöpfend – getroffen werden soll. Sie betrifft die Frage, was einen Film zu einem französischen Film macht. Auf den ersten Blick scheint es so, als würde man sich schnell darauf einigen können, da zahlreiche französische FilmautorInnen und Schauspielgrößen international das *cinéma français* als Marke repräsentieren. Die steigende Zahl internationaler Co-Produktionen erschwert jedoch zusehends die Zuordnung mancher Filme zu einem spezifischen Nationalkino.[53] In Frankreich stieg seit den 1980er-Jahren der Anteil an Co-Produktionen phasenweise auf bis zu 40 Prozent der registrierten Filmproduktionen.[54] Das *Centre national de la cinématographie* (CNC) unterscheidet dabei zwischen mehrheitlich französisch und mehrheitlich ausländischen Co-Produktionen. Beide werden grundsätzlich in die Statistik der jährlichen französischen Filmproduktion, die konstant rund 200 Filme ausmacht, inkludiert. Die Frage ausschließlich anhand der offiziellen Erfassung durch den CNC und somit auf Basis einer französischen Produktionsbeteiligung zu klären, stellt ein sehr wesentliches, aber manchmal unbefriedigendes Kriterium dar, da die Herstellerländer manchmal die Produkte nicht als Teil ihres nationalen Kinos wiedererkennen. Ein Film wie *Europa, Europa*, eine französisch-deutsche Produktion mit internationaler Besetzung, einem polnischen Regisseur und einer deutsch-jüdischen Drehbuchautorin, deren Erinnerungen die Basis des Films bildeten, gilt gemeinhin weniger als französischer denn als deutscher Film. Interessanterweise verweigerte Deutschland die Einreichung des Films für die Oscar-Nominierungen als bester ausländischer Film. Gleichzeitig haben französische RegisseurInnen Filme für das französische Publikum im Ausland produziert, die somit nicht in der Statistik des CNC aufscheinen. Dies trifft zum Beispiel auf *Le chagrin et la pitié* von Marcel Ophüls zu, den der *Norddeutsche Rundfunk* und die *Société Suisse de Radiodifussion* produzierten, dennoch kann kein Zweifel daran bestehen, dass der Film vordergründig für ein französisches Publikum geschaffen wurde. In einzelnen Fällen kann es also schwierig werden, einen Film als französisch wiederzuerkennen. Beispiele wie *Mr. Klein* des Amerikaners Joseph Losey zeigen, dass sich auch ausländische RegisseurInnen an französische Themen heranwagen, die das französische Vergangenheitsverhältnis in Frage stellen. Weiter zählen zum Beispiel die Belgierin Chantal Akerman und der gebürtige Rumäne Radu Mihaileaneu zu in Frankreich lebenden und tätigen FilmkünstlerInnen, die ihre Filme primär mit

französischen SchauspielerInnen drehen. Sie gelten aufgrund diverser in Frankreich realisierter Filmprojekte als RepräsentantInnen der französischen Filmkultur, die auf Festivals und in Filmzeitschriften als solche wahrgenommen werden. Die Besetzung mit prominenten französischen SchauspielerInnen ist ebenfalls als Faktor bei der Wahrnehmung einer internationalen Produktion als französischen Film zu nennen. Die Sprache, in der ein Film gedreht wird, bildet einen weiteren Parameter, der das französische Kino definiert.[55]

Da es im Folgenden um filmische Repräsentationen der Shoah als Teil der Erinnerungskultur Frankreichs geht, wird bei etwaigen Fällen die Frage nach der spezifisch französischen Charakteristik eines Films durch eine filmimmanente Bestandsaufnahme geklärt. Inwieweit manifestiert sich im narrativen Konstrukt eines Films eine spezifisch französische Erinnerung der Shoah und nicht eine polnische? Das heißt nicht, dass es sich deshalb um nationale Narrative handeln muss, denn es ist genauso wenig ausgeschlossen, dass französische Gedächtnisformen etwa eine starke internationale Ausprägung annehmen. Einer internationalen Co-Produktion mit französischer Beteiligung, wie sie bei Roman Polanskis *The Pianist* vorliegt, fehlt jegliche französische Note im Narrativ, die ein/e DrehbuchautorIn oder Regisseur/in einbringen hätte können. Der Film aus dem Jahr 2002 steht symptomatisch unter dem Vorzeichen eines universalisierten Holocaust-Bewusstseins, eine zusätzliche Verankerung in eine nationalspezifische Erinnerungskultur, selbst jene Polens, fällt schwer.

1.4. Aufbau

Der Aufbau des Buches folgt im empirischen Teil einem chronologischen Aufbau, der die Entstehungs- und Umwandlungsprozesse des Shoah-Gedächtnisses in Frankreich als Gliederungsprinzip übernimmt. Die Periodisierung erfolgt daher nicht *prima facie* entlang filmgeschichtlicher Zäsuren, sondern auf der Folie erinnerungskultureller Konstellationen, die mit Hilfe des aktuellen Forschungsstandes ausgelotet werden. Diese dienen gleichzeitig als Verhandlungsbasis mit dem zeitlich relevanten Bestand an Filmen, welche auf ihre Vergangenheitsnarrative hin abgesucht und untereinander aufgrund von Ähnlichkeiten zusammengefasst werden. Je nach Charakteristik des Film-Samples für die einzelnen Phasen dienen ausgewählte Fallbeispiele der gezielten Analyse. Die diachronische Untersuchung folgt zentralen Entwicklungen der Shoah-Erinnerung seit 1945. Eine Unterteilung in vier zeitliche Abschnitte bietet sich hierfür an. Stichhaltigkeit und Probleme der Periodisierung werden jeweils am Beginn der Kapitel im Zuge der Darstellung der Transformationsprozesse diskutiert. Die Phase von 1945–1969 steht unter dem Vorzeichen des dominanten nationalen Narrationsmusters der Résistance und der im Abseits offizieller Repräsentationen befindlichen partikularen Gedächtnisse (Kap. 3), Der zweite Abschnitt konzentriert sich auf die 1970er-Jahre und beschreibt jenen Wandel, der die Ablösung des Résistance- durch ein Shoah-Gedächtnis und damit eine Verschiebung von einer helden- zu einer opferzentrierten Erinnerungskultur bedeutet (Kap. 4). Der dritte Abschnitt kennzeichnet die Dominanz der Shoah-Erinnerung im „Gedächtniszeitalter“ seit den 1980er-Jahren (Kap. 5). Das Kapitel 6

entfernt sich kurzzeitig von den französischen Filmen und beschäftigt sich mit der französischen Fassung des seit den 1990er-Jahren in vielen Ländern ausgefochtenen Streits über die Repräsentation des Genozids, der ausschließlich durch internationale Filme wie *Schindler's List* oder *La vita è bella* angefacht wurde. Der letzte Teil fragt nach zeitgenössischen Tendenzen des Shoah-Gedächtnisses, welches mit dem kontinuierlichen Schwinden der Erfahrungsgeneration nach Jan Assmann seine Eigenschaften ändert, wenn es zu einer Verschiebung von einem kommunikativen zu einem kulturellen Gedächtnis kommt (Kap. 7). Dieser bis heute fortdauernde Prozess stellt die Erinnerungskultur vor neue Herausforderungen, die auch den Film betreffen. Der letzte Teil dieses Buches versucht so im Wissen um fehlende historische Distanz den Status quo der Shoah-Erinnerung in Frankreich anhand des Mediums Films zu eruieren. Der empirische Teil stützt sich auf theoretische und begriffliche Reflexionen zur Siebten Kunst, nämlich zum Film als Medium des kollektiven Gedächtnisses, welche helfen, die Einflüsse der Gegenwart bei der Darstellung der Vergangenheit klarer zu erfassen (Kap. 2).

Anmerkungen

1 Vgl. Fabio Crivellari u. a., Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien, in: Ders. u. a. (Hg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz 2004, S. 9–45, hier S. 12.

2 So vor allem in: Daniel Levy/Natan Sznaider. Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt a. M. 2007 (2001), S. 39.

3 „Construire l'Europe aujourd'hui […] c'est adopter un rituel qui renvoie à l'histoire et à la mémoire de l'holocauste." So Rousso bei einer Podiumsveranstaltung am 15.2.2005 im Mémorial de la Shoah: „La Shoah et la mémoire collective. Conférence à l'auditorium du Mémorial de la Shoah 15.2.2005". Die Veranstaltung ist in der Mediathek des CDJC auf Film vorhanden (V1354). Von Rousso stammen auch die zentralen Arbeiten für eine Gedächtnisgeschichte der Okkupationszeit in Frankreich. In kompletter Form finden sich seine Resultate in der Habilitationsschrift wieder, die dem Autor 2006 am IHTP zur Verfügung gestellt wurde: Henry Rousso, Histoire et mémoire des années noires. Mémoire pour l'habilitation à diriger les recherches. Paris 2000.

4 Tony Judt, Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart. München/Wien 2006, S. 934.

5 Vgl. Henry Rousso, Das Dilemma eines europäischen Gedächtnisses, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe (1) 2004, H. 3, S. 1–10. URL: www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Rousso-3-2004.

6 Waltraud Wende, Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust, in: Waltraud Wende (Hg.), Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 9–23, hier S. 23.

7 Sven Kramer, Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999, S. 4.

8 George Stevens, Das Tagebuch der Anne Frank (USA), 1959; Gareth Davies, Das Tagebuch der Anne Frank (GB), 1987, Robert Dornhelm, Anne Frank – Die wahre Geschichte, 2001.

9 Paul Ricœur, Gedächtnis – Vergessen – Geschichte, in: Klaus Müller/Jörn Rüsen (Hg.), Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek b. H. 1997, S. 433–454, hier S. 436.

10 Vgl. Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust" zu „Der Untergang", in: VfZ 1/2007, S. 1–32, hier S. 2f.

11 Vgl. hier etwa den Fragenkomplex der für den Sammelband von Waltraud Wende „Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis“ maßgeblich war. Vgl. die Einleitung: Wende, Medienbilder (Anm. 6), S. 19–22.
12 Vgl. die gleichlautende Einschätzung ebd.
13 Annette Insdorf, Indelible Shadows. Film and the Holocaust. Cambridge u. a. [3]2007 (1983); Ilan Avisar, Screaning the Holocaust. Cinema's Images of the Inimaginable. Bloomington/Indianapolis 1988.
14 Fred Davies, Film, history and the Holocaust. London 2000. Judith E. Doneson, The Holocaust in American film. Syracuse [2]2002. Hirsch, Joshua Francis: Afterimage. Film, trauma and the Holocaust. Philadelphia 2004. Alan Mintz, Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America. Seattle/London 2001.
15 So z. B. Toby Haggith/Joanna Newman (Hg.), Holocaust and the moving image. Representation in Film and Television Since 1933. London/New York 2005, Alexander Jackob/Marcus Stiglegger (Hg.), Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Marburg 2004; zu Deutschland: Deutsches Filminstitut (Hg.), Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a. M. 2001; Sven Kramer (Hg.), Die Shoah im Bild. München 2003; Waltraud Wende (Hg.), Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, zu Italien: Marcus, Millicent. Return of the Repressed. Italian Film and Holocaust Memory. Cambridge u. a. 2005.
16 Vgl. Lawrence, Baron, Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema. Lanham 2005, S. 11.
17 Die umfangreichste Arbeit des kinematografischen Diskurses über die KZ-Lager stammt von: Vincent Lowy, L'histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran. Paris 2001. Lowy beschränkt sich darin auf drei Fallstudien: Nuit et brouillard, Shoah und Schindler's List.
18 André Pierre Colombar, The Holocaust in french film. Metuchen/N. J./London 1993.
19 Hier seien lediglich die aktuellsten Ergebnisse angeführt: Aline Altermann, Visages: de „Shoah“, le film de Claude Lanzmann. Paris 2006; Sylvie Lindeperg, Nuit et brouillard, un film dans l'histoire. Paris 2007.
20 Claudine Drame, Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma 1945–1985. Genf 2007.
21 Vgl. Vincent Lowy, Claudine Drame, Des films pour le dire, reflets de la Shoah au cinéma 1945–1985, in: Questions de communication (13) 2008, S. 347–349, abgerufen unter http://ques2com.ciril.fr/pdf/Lc-2lowy.pdf (8.8.2008).
22 Vgl. Anne Marie Baron, La Shoah à l'écran. Crime contre l'humanité et représentation. Tome 1. Strasbourg 2004, S. 96–103.
23 Überarbeitet als Buch erschienen: Katharina Wegan, Monument-Macht-Mythos. Frankreich und Österreich im Vergleich nach 1945, Innsbruck/Wien/Bozen 2005.
24 Vgl. ebd., S. 348.
25 Vgl. Baron, Projecting (Anm. 16), S. 13. Folgende Filmdatenbanken, die nützliche Infos zu Ausstrahlungsterminen, Presseecho, Produktionsdaten liefern, wurden im Zuge der Arbeit als Rechercheinstrument genutzt: http://www.imdb.com, http://www.allmovie.com, http://www.zoom-cinema.fr/, http://www.cinemovies.fr, http://www.allocine.fr.
26 Caroline Joan Picart, The Holocaust Film Sourcebook, Vols 1 and 2. Westport 2004.
27 Für den französischen Film listet sie Kriegs- und Wiederstandsfilme oder etwa die Komödie *La vache et le prisonnier* von Henri Verneuil, mit Fernandel in der Hauptrolle, auf.
28 Zur Entstehung und zu den Zielen des Projektes vgl. Ronny Loewy, Cinématographie de l'holocauste. Documentation et indexation des documents film et vidéo, in: Jean-Michel Frodon (Hg.), Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20[e] siècle. Paris 2007, S. 389–403.
29 Vgl. http://www.fritz-bauer-institut.de/cinematographie.htm (21.05.2007).
30 Z. B. *Mr Klein, Les Violons du bal, Les guichets du Louvre*.
31 So Loewy, Cinématographie (Anm. 28), S. 391.
32 So sind z. B. die österreichischen Dokumentarfilme: Jenseits des Krieges (1996) von Ruth Beckermann und Spiegelgrund (2000) von Angelika Schuster und Tristan Sindelgruber.
33 Vgl. Frodon, Cinéma (Anm. 28), S. 283–388; die Spielfilme sind auf den Seiten 321–366 aufgelistet.
34 http://www.memorialdelashoah.org/bcontent/getContentFromNumLinkAction.do?type=1&itemId=211 (6.10.2008).

35 Vgl. im Folgenden etwa die englischsprachigen Filmografien bei Avisar und Insdorf.
36 Die beiden Beispiele finden sich erwähnt bei: Wende, Medienbilder (Anm. 6), S. 9.
37 Vgl. hier und im Folgenden: Peter Novick, Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. München 2001, S. 178; Diese Konvention der Übersetzung reicht auf die Unabhängigkeitserklärung des Staates Israel 1948 zurück, in der die Stelle „Shoah der Nationalsozialisten" im Englischen durch die Wendung „Holocaust der Nationalsozialisten" wiedergegeben wurde.
38 Vgl. Reichel Peter, Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. Frankfurt a. M. 2007, S. 205.
39 Im Folgenden: James E. Young, Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a. M. 1992, S. 139–149.
40 Ebd., S. 144.
41 Vgl. die Darstellung der Debatten anlässlich des 60. Befreiungstages von Auschwitz am 27. Januar 2005 bei: Yan Schubert, Holocauste, shoah, génocide: les mots et l'événement, in: Le courrier, 29.1.2008.
42 Als Vergleichsgrundlage dienen: Dieter Pohl, Holocaust. Die Ursachen – Das Geschehen – Die Folgen. Freiburg/Basel/Wien 2000; Wolfgang Benz, Der Holocaust. München 1995.
43 Levy/Sznaider, Erinnerung (Anm. 2), S. 155ff.
44 Young, Holocaust (Anm. 39), S. 142.
45 Dazu zählen insbesondere die konkurrierenden Darstellungen der kolonialen Vergangenheit Frankreichs, die am Beispiel von Algerien für die heftigsten Kontroversen sorgen. Vgl. Benjamin Stora, La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial. La Tour d'Aigues 2007.
46 Baron, Projecting (Anm. 16), S. 12.
47 Vgl. die Analyse ebd., S. 125–128.
48 1. Die Nazifizierung der deutschen Gesellschaft, 2. Nazi-Täter, 3. Kollaboration, 4. Massaker der Einsatzgruppen, 5. Deportation, 6. Ghettos, 7. Vernichtungslager, 8. Untertauchen und Fluchtwege, 9. Flucht in Sicherheit, 10. Flüchtlinge, 11. Rettung, 12. Widerstand, 13. Verfolgung von Homosexuellen, 14. „Generational Sagas": Jüdische Familien im 20. Jahrhundert, 15. Repatriierung nach dem Zweiten Weltkrieg, 16. Holocaust-Überlebende und Erinnerung in Israel, 17. Holocaust-Überlebende, 18. Die zweite Generation: Kinder von Holocaust-Überlebenden, 19. KriegsverbrecherInnen vor Gericht oder auf der Flucht, 20. Neo-Nazis und Holocaust-LeugnerInnen.
49 Vgl. z. B. die französische Filmgeschichte von Jean-Pierre Jeancolas, Histoire du Cinéma français. Paris [3]2007, S. 71; Jean-Louis Leutrat, Le cinéma en perspective: une histoire. Paris 2005, S. 46f.
50 Zu diesbezüglichen Konstanten im Gesamtwerk Resnais' vgl. Wolfgang Jacobsen u. a., Alain Resnais. München/Wien 1990; Jean-Michel Frodon, Le savoir sensible, in: Cahiers du cinéma (623), April 2007, S. 87–89; Serge Daney in: Ciné, zitiert nach: Jean-Louis Leutrat, Le cinéma en perspective: une histoire. Paris 2005, S. 46f.
51 Matthias N. Lorenz, Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach Schindler's List, in: Sven Kramer (Hg.), Die Shoah im Bild. München 2003, S. 267–296.
52 Vgl. den Hinweis von Lorenz, ebd., S. 271f. Er erwähnt den 11. September 2001 als weiteres Beispiel, der in den Medien Vergleiche zwischen den Anschlägen und dem Holocaust heraufbeschwor.
53 Vgl. Michael Thiermeyer, Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft. Köln/Weimar/Wien 1994, vor allem S. 33–39.
54 Vgl. Laurent Creton, L'économie du cinéma. Paris 2003, S. 71.
55 Rund 90 % der in Frankreich produzierten Filme werden in der Landessprache gedreht (Wert des Jahres 2002). Vgl. ebd.

2. Film-Gedächtnis-Geschichte: Theoretische Annäherung

2.1. *Cadres médiaux* und *cadres sociaux* des Gedächtnisses

Ist das menschliche Gedächtnis heute ein vorrangig medial geprägtes Gedächtnis? Der Filmwissenschaftler Anton Kaes hat vor mehr als 20 Jahren die Wiederkehr der Geschichte als Film am Beispiel Deutschland beschrieben und behauptet:

> „Es scheint unheimlich: Je weiter sich die Vergangenheit zeitlich entfernt, desto näher rückt sie. Bilder, unauslöschlich fixiert auf Zelluloid, in Archiven gespeichert und tausendfach reproduziert, lassen die Vergangenheit nicht vergehen; sie haben den Platz eingenommen, den früher Erfahrung, Erinnerung und Vergessen innehatten. Man braucht die Hitlerzeit nicht selbst erlebt zu haben, man weiß Bescheid: man kennt die Bilder über diese Zeit, authentische und nachgestellte."[1]

Zwei Jahrzehnte später wird man freilich kaum sagen können, dass seither die Vergangenheit – gemeint ist in dem Kontext die NS-Vergangenheit – immer noch näher rückt. Die Frage, ob die Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus nicht bereits ihren Zenith überschritten hat, muss hier nicht beantwortet werden. Doch wie steht es mit der Aussage, dass Bilder und insbesondere Filmbilder Erfahrung, Erinnerung und Vergessen abgelöst haben? Zunächst einmal kann im Sinne einer Historizität von Medien festgehalten werden, dass neben der Schrift Bilder in der heutigen Gesellschaft das wichtigste Mittel darstellen, um Geschichte(n) zu speichern. Die Verbreitung von Bildern über Zeitung, Fernsehen, Kino und Internet nimmt zweifelsohne Einfluss auf unser Wissen von Vergangenheit. Mediengeschichtlich ist im Verlauf des 20. Jahrhunderts das bewegte Bild des Filmes zum Medium mit der größten Verbreitung aufgestiegen, das andere – vor allem textbasierte Medien – in ihrem Einfluss abgelöst hat. Im Sinne Günther Anders' lassen sich Massenmedien dadurch kennzeichnen, dass „immer mehr Rezipienten dieselben Inhalte konsumieren, und somit auch die individuelle Erfahrungsgesamtheit immer ähnlicher wird."[2] Das Individuum speichert so im Filmzeitalter historische Ereignisse über audiovisuelle Bilder, die in ihrer medialen Reichweite äußerst unterschiedlich gelagert sein können. Von globalen Medienbildern, wie jenen des 11. September 2001, über national bedeutsame Bilder, wie jenen von der Unterzeichnung des Österreichischen Staatsvertrags 1955, bis zu Privataufnahmen einer Hochzeitsfeier, die im Rahmen einer Familienfeier betrachtet werden, prägt das Medium Film das menschliche Gedächtnis. Die pointierte Annahme, dass das Medium Film die Erinnerung ersetzt, gilt es freilich zu relativieren, wenn man das Phänomen der kollektiven Gedächtnisbildung näher und nicht ausschließlich medienwissenschaftlich unter die Lupe nimmt.

Grundsätzlich dient das Medium Film, hält man sich die Institution Kino als Sozialraum vor Augen, vor allem der Unterhaltung. Unzählige Genres treffen hier je nach kon-

junkturellen Bedingungen auf ein kleineres oder größeres Zielpublikum. Die Vorstellung, dass Film passiv rezipiert wird, tut der Annahme keinen Abbruch, dass Spielfilme – vor allem historische Spielfilme – aufgrund ihres Anspruches, eine Vergangenheit darzustellen, als Erinnerungsangebote in Umlauf geschickt werden, die je nach Grad ihres kommerziellen Erfolges weiterverbreitet werden. Die Wirkung auf die einzelnen RezipientInnen bleibt wissenschaftlich schwer objektivierbar, bildet jedoch zumindest die Basis dafür, kollektive Geschichtsbilder zu formen und zu verändern. Außerfilmisch kann der Zugriff über Filmrezensionen, Leserbriefe und Internetforen gewählt werden. Am Produkt selbst kann der Rezeptionsakt der filmischen Vergangenheitsversion nur anvisiert werden, indem durch interpretative Verfahren das Wirkungspotential, das heißt die vom Film her begründbaren Annahmen über mögliche Effekte, ausgelotet wird.[3] Die Zunft der HistorikerInnen mag bisweilen die Geschichtsdarstellung der Filmindustrie kulturkritisch als nicht-wissenschaftliche Deutungshegemonie über die Vergangenheit abtun.[4] Die nach Marktkriterien ausgerichtete cineastische Auswertung historischer Stoffe kann jedenfalls damit punkten, Interesse und Bewusstsein für Geschichte bei einem weitaus größeren Zielpublikum zu wecken.[5] *Holocaust* (1978) und *Schindler's List* (1994) haben den begrenzten Wirkungsradius der wissenschaftlich oder schulisch vermittelten Vergangenheit gesprengt und sind durch die erzeugte Betroffenheit zu Katalysatoren eines kollektiven Gedächtnisses der Shoah geworden. Empirische Studien haben angesichts der außergewöhnlich hohen Quoten versucht, die Wirkung auf das Publikum in Hinblick auf Einstellungen zum Nationalsozialismus und zur Shoah zu erheben.[6] Die auf die Rezeption fixierte Forschung erblickt im historischen Spielfilm eine Gedächtnismaschine oder zumindest einen „Vektor der Herausbildung von Geschichtsbewusstsein."[7]

Behält man allerdings ausschließlich die Wirkungsrealität eines Films im Auge, geraten die Entstehungszusammenhänge des Films aus dem Blick.[8] Filme entstehen in keinen geschichtsfreien Blasen, sondern basieren auf Geschichtsbildern, zu denen sie sich verhalten. In Analogie zu Texttheorien gilt, dass Filme aus einem Bezug zur vorgängigen außerfilmischen Welt, die, mit Paul Ricœur gesprochen, als Präfiguration jene mentale, semantische und symbolische Wirklichkeitserfahrung ausmacht, gewissermaßen geschöpft werden. Dabei kann diese immer die Gestalt des Impliziten behalten und durch den Konfigurationsprozess bewusst artikuliert und strukturiert werden.[9] Bereits die Wahl des Sujets eines Geschichtsfilms ist zum Teil erheblich von Faktoren abhängig, die nicht das Medium Film vorgibt, sondern durch das gesellschaftliche Erinnern und Vergessen bedingt sind. Aus diesem Grund trifft Anton Kaes' Aussage, dass Filmbilder die Erinnerung ersetzen, so nicht zu. Der Film ist nicht nur jene antreibende Gedächtnismaschine, sondern, im Sinne einer Kristallisation, ein auf Zelluloid gegossener Abdruck dessen, was im Folgenden unter dem gängigen Terminus des kollektiven Gedächtnisses erläutert werden soll. Im Bereich der Geschichtswissenschaft zählt der französische Historiker Marc Ferro aus dem Umfeld der „Annales"-Schule zu jenen, die als erstes den Geschichtsfilm nicht als Urheber, sondern als Resultat von Gedächtnisprozessen betrachtet und als „filmische Transkription einer Vision der Geschichte, die von anderen geschaffen wurde"[10], definiert hat. Damit verlagert sich die Perspektive des Historikers/der Historikerin auf den Film als Objektivation eines kollekti-

ven Gedächtnisses oder mehrerer kollektiver Gedächtnisse. Während der Geschichtsfilm den Betrachtern im Kinosaal eine Vergangenheit näherbringt, erschließt sich dem wissenschaftlichen Blick die jeweilige Gegenwart, in der ein Film entsteht. Etwas zugespitzt ließe sich formulieren, dass der historische Film mehr über die Zeit seiner Entstehung als über die von ihm dargestellte Zeit auszusagen vermag.[11] Dies lässt sich natürlich weiterführen, da sich in jeden Spielfilm zeitgenössische Diskurse einschreiben. Die Disziplin der Filmgeschichte versteht sich daher als Teil der Kulturgeschichte, welche Filme als Orte betrachtet, in denen Gesellschaften und deren Zustände sowie deren verborgene Themen narrativiert werden. Sie spürt in einer archäologischen Suchbewegung Diskurse im Film auf, die sich in diesem explizit oder diffus eingeschrieben haben, wie Shlomo Sand feststellt:

> „Außerdem und gerade wegen seines populären und für alle zugänglichen Charakters kann der Spielfilm als privilegierter Offenbarer kultureller Codes und ideologischer Widersprüche, die das soziale Bewusstsein einer bestimmten Epoche umtreiben, sowie von Mythen, die kollektive Vorstellungen nähren, Denkweisen und vorherrschenden moralischen Normen gelten."[12]

Das zögerliche Herantasten der Geschichtswissenschaft an das Medium Spielfilm als Gegenstandsbereich der Historiografie sei an dieser Stelle nur mit einer Fußnote versehen. Selbst in Frankreich, wo sich die geschichtswissenschaftliche Beschäftigung mit dem Film früher etablierte als im deutschsprachigen Raum[13], hatte nach 1945 bereits eine ganze Generation von Cineasten den Status von etablierten Künstlern erreicht, bis Anfang der 1970er Marc Ferro wesentlich dafür Sorge trug, den Film als historisches Material mit Erkenntnispotential zu begreifen.[14] Dass Ferro der dritten Generation der sogenannten „Annales-Schule" angehört, ist aus wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive nicht irrelevant. Eine der Innovationen der Annales bestand seit ihrem Entstehen in den 1920er-Jahren in einer Präferenz für wirtschafts- und sozialwissenschaftliche Zugänge, die sie von der klassischen Historiografie entfernte, bevor sie sich in den 1970er-Jahren etwa mit kultur- und mentalitätsgeschichtlichen Strömungen der Geschichtswissenschaft traf.[15] Zunächst bestanden die Analysen noch in einem Versuch, Geschichtsbilder im Film nach der historischen Richtigkeit zu befragen und Korrekturarbeit zu leisten. Immer mehr entwickelte sich jedoch im Verlauf der 1970er-Jahre das Verständnis für das Latente hinter dem Abbild der Wirklichkeit, das als verborgener, aber wirksamer Diskurs herausgeschält werden konnte.[16]

Worin besteht nun die Beziehung zwischen dem Medium allgemein und dem kollektiven Gedächtnis, insofern Geschichtsbilder, kollektive Vorstellungen und Erinnerungen angesprochen sind. Medien im allgemeinen Sinn bilden eine Grundvoraussetzung für das Phänomen des *kollektiven Gedächtnisses*. Das auf Maurice Halbwachs zurückreichende Konzept schärft zunächst einmal den Blick für die soziale Bedingtheit des menschlichen bzw. individuellen Gedächtnisses.[17] Imprägniert von Inhalten, die in sozialen Zusammenhängen ausgebildet und auch über solche vermittelt werden, resultiert es in einem viel größeren Ausmaß, als wir zunächst anzunehmen geneigt sind, aus sozialen Konstruktionen. Es speist

sich essenziell aus der Erinnerung anderer und greift auf das angesammelte Wissen einer Gruppe zurück, nicht ohne dass dieses stets durch allgemeine Normen, Traditionen, Ideen der Gruppen „bearbeitet" würde. Als soziales Wesen würde der Mensch ohne die *cadres sociaux* nicht nur ohne kollektive Phänomene wie Sprache und Moral, sondern auch ohne eigenes Gedächtnis bleiben. Halbwachs' Vorstellung der „sozialen Rahmen" ist daher weitreichend, wie Astrid Erll feststellt:

> „Denn aus den ‚sozialen Rahmen' im wörtlichen Sinn, unserem sozialen Umfeld, leiten sich ‚soziale Rahmen' im metaphorischen Sinn ab: Denkschemata, die unsere Wahrnehmung und Erinnerung in bestimmte Bahnen lenken. *Cadres sociaux* bilden also den umfassenden, sich aus der materialen, mentalen und sozialen Dimension kultureller Formation konstituierenden Horizont, in den unsere Wahrnehmung und Erinnerung eingebettet ist."[18]

Diese sozialen Rahmen sind nach Halbwachs maßgeblich für das kollektive Gedächtnis, wobei es sich dabei um keine überindividuelle Instanz handelt, sondern dieses ausschließlich von individuellen Gedächtnissen „getragen" wird.[19] Halbwachs hielt fest: „Man kann ebenso gut sagen, dass das Individuum sich erinnert, indem es sich auf den Standpunkt der Gruppe stellt, und dass das Gedächtnis der Gruppe sich verwirklicht und offenbart in den individuellen Gedächtnissen."[20] Die Vermittlung und somit die soziale Prägung des individuellen Gedächtnisses geschieht jedoch nicht nur in kommunikativen Situationen, sondern, wie bereits erörtert wurde, in hohem Ausmaß über mediale Phänomene. Wenn der Soziologe Halbwachs den *cadres sociaux* als formende Instanzen des individuellen Gedächtnisses zentrale Bedeutung einräumte, übersah er im posthum erschienenen Werk *La mémoire collective*[21] dennoch nicht die medialen Rahmen, die als Vermittlungsinstanz zwischen den beiden Gedächtnisformationen wirken.[22] Anhand der berühmten Episode vom „Spaziergang durch London" illustriert Halbwachs seine Kernthese, wonach alle individuellen Erinnerungen gleichzeitig kollektive sind.[23] In diesem Zusammenhang geht es nicht darum, sich auf die Radikalität seiner These zu kaprizieren, sondern anhand von Beispielen den Fluss zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis aufzuzeigen. Historische Gebäude (Westminster), literarische Erzählungen (Charles Dickens' Schilderungen von London), ein Gemälde etc. vermitteln dem Individuum Wissen (über London) oder rufen es in Erinnerung. Es braucht folglich ein Kollektiv als *cadre social* gar nicht physisch anwesend zu sein, um wirksam zu werden. Bereits „Halbwachs geht also von der Virtualität der Gruppe aus."[24] Das heißt auch, dass das kollektive Gedächtnis nicht an den begrenzten Horizont lebendiger Generationen gebunden ist. Worin Halbwachs heute nicht mehr gefolgt werden kann, ist seine Voraussetzung, Medien als neutrale Vermittlungsinstanzen des kollektiven Gedächtnisses zu untersuchen. Jedes Medium folgt in der Speicher-, Zirkulations- und Abruffunktion eigenen Gesetzmäßigkeiten, welche die moderne Medienwissenschaft zum Tenor kommen lassen, dass die Botschaft durch das Medium nicht nur transportiert, sondern auch geprägt wird:[25]

> „Was sie [die Medien] zu enkodieren scheinen – Wirklichkeits- und Vergangenheitsversionen, Werte und Normen, Identitätskonzepte – erzeugen sie vielmals erst selbst. So gab es etwa für die detailreichen Historien der Geschichtsschreibung im 19. Jahrhundert kein Pendant außerhalb des Mediums Buch. Die elaborierten Nationalgeschichten etwa eines Jules Michelet oder Leopold von Ranke findet man weder in der mündlichen Überlieferung, noch in Historiengemälden oder Riten. In dieser Form existierte Geschichte schlichtweg nicht in anderen Medien oder gar in einer (wie auch immer gearteten) außermedialen Realität."[26]

Da also davon auszugehen ist, dass Medien sich als Vermittlungsinstanz von Vergangenheitsversionen nicht neutral verhalten, sondern aufgrund ihrer Beschaffenheit eine Matrix vorgeben, in die sich Inhalte zu visuellen und narrativen Konstrukten zusammenfügen, müssen – wie Astrid Erll vorgeschlagen hat – in Abwandlung der Begrifflichkeit Halbwachs' neben den *cadres sociaux* auch *cadres médiaux* mitgedacht werden, die bei der Enkodierung und Vermittlung von Vergangenheitskonstrukten von Bedeutung sind.[27] Das Medium Film ist darüber hinaus ein eindrückliches Beispiel dafür, wie etwa amerikanische Geschichtsfilme herkömmliche *cadres sociaux* (Milieu, Nationalität etc.) durcheinanderwirbeln, weil die Filme so ungehindert einfach in die Wohnzimmer ganzer Weltgegenden gelangen.

Diese theoretischen Präzisierungen haben ihren Nutzen einerseits darin, nicht einseitig das Medium Film als Gedächtnismaschine zu fassen, das *ex nihilo* Vergangenheitsbilder in Umlauf bringt. Andererseits verbietet sich aufgrund der Reichweite des Mediums Film eine allzu einfache, auf soziale Vermittlung beruhende Wechselwirkung von individuellem und kollektivem Gedächtnis, wie sie Maurice Halbwachs vor 80 Jahren noch betonen konnte. Die technologische Entwicklung hin zur Massenmedialisierung hat ohne Zweifel die Frage der sozialen Bedingtheit des individuellen Gedächtnisses verkompliziert. Im multimedialen Zeitalter wird, damit behält Kaes recht, das Gedächtnis auch ohne soziale Kontakte gespeist. Die *cadres sociaux* bestimmen aber weiterhin sowohl über unser Verhältnis und unsere Bewertung medialer Informationen als auch über unser generelles Konsumverhalten.[28]

Aber was passiert, wenn über *cadres sociaux* oder *médiaux* eine Vergangenheit vermittelt und erinnert wird, die zunehmend weit zurückliegt, sodass sie nicht mehr mit der persönlichen Erfahrungswelt in Bezug gesetzt werden kann? Und wozu dient der Blick in die Vergangenheit, der im Medium Film immer wieder die größten Kassenschlager hervorbringt? Diese Fragen machen es erforderlich, das kollektive Gedächtnis spezifischer als kulturelles Phänomen zu durchleuchten.

2.2. Formen des kollektiven Gedächtnisses und Wandel der Shoah-Erinnerung

In der deutschsprachigen Rezeption Halbwachs' haben die Arbeiten von Jan und Aleida Assmann die größte Beachtung gefunden und zu einer zwischenzeitlichen Hochkonjunktur kulturwissenschaftlicher Gedächtnisforschung in den 1990er-Jahren geführt.[29] Fundamental war ihre begriffliche Ausdifferenzierung von Halbwachs' Definition des kollektiven Gedächtnisses in *kommunikatives* und *kulturelles* Gedächtnis. Ersteres bezieht sich auf Erinnerungen der rezenten Vergangenheit, die drei bis vier Generationen zurückreicht und Erinnerungen beinhaltet, „die der Mensch mit seinen Zeitgenossen teilt."[30] Die lebendige Erinnerung in organischen Gedächtnissen, die aus Erfahrungen oder vom Hörensagen stammen, ist gewissermaßen die Hardware, das heißt das Medium des kommunikativen Gedächtnisses. Der Zweite Weltkrieg und die Shoah haben über 60 Jahre nach den Ereignissen die Schwelle vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis überschritten und befinden sich heute weitgehend jenseits des *floating gap*, jenes fortschreitenden intergenerationellen Zeithorizontes, in dem persönlich erlebte Vergangenheit in Gruppenkonstellationen kommuniziert werden kann. Diese Unterscheidung trägt dem *cadre familial* als primären Bezugsrahmen des Gedächtnisses Rechnung, zumal er Wertgefüge und Deutungshorizonte, die beim Aneignen und Erinnern von Vergangenheit von Bedeutung sind, in besonderer Weise prägt. Das kulturelle Gedächtnis übersteigt die Geschichtserfahrungen im Rahmen individueller Biografien, die fortan medial vermittelt in bestimmten Erinnerungsfiguren wachgerufen werden. Sechs Kriterien kennzeichnen die theoretischen Grundlagen Assmanns, die für das Verständnis der dieser Arbeit zugrunde liegenden Vorstellung von einem kulturellen Gedächtnis der Shoah Verständnishilfen bieten.[31]

Mit der *Identitätskonkretheit bzw. Gruppenbezogenheit* des kulturellen Gedächtnisses ist man zunächst inhaltlich auf „den Wissensvorrat einer Gruppe, die aus ihm ein Bewußtsein ihrer Einheit und Eigenart bezieht"[32], verwiesen, positiv im Sinne eines Wir-Gefühls, negativ im Sinne einer Abgrenzung nach außen. Nicht zufällig trifft daher die Konjunktur des Gedächtnisbegriffes auf jene des Identitätsbegriffes. Der nivellierende Gebrauch des Identitätstopos brachte diesem schnell den Nimbus der Beliebigkeit und Abstraktheit ein. Kritikerinnen und Kritiker wie Lutz Niethammer haben den problematischen Umgang mit dem zum „Plastikwort" verkommenen Terminus herausgestellt.[33] Trotz der wissenschaftlichen Skepsis erweist sich die Kategorie „kollektive Identität" im Zusammenspiel mit gesellschaftlichen Prozessen seit den 1960er-Jahren als geeignet, um zum Vorschein tretende „kulturelle Differenzen" in der Gesellschaft zu fassen. Neben den USA haben europäische Länder wie Frankreich, im Besonderen in Folge von Entkolonisation und Migration, den Wandel zu multikulturellen Gesellschaften durchlaufen, der mit einer Vervielfachung von Geschichtsbildern einherging, welche im Bedürfnis und/oder im Kampf um Anerkennung als Wir-Gruppe in Stellung gebracht wurden. Der französische Soziologe Michel Wieviorka beschreibt diese soziokulturellen Prozesse, die zeitlich mit der Herausbildung des kollektiven Gedächtnisses der Shoah zusammenfallen.[34] Jene „erste Welle" kollektiver Identitätsbildung umfasste neben den bekannten Beispielen der Frauen- und Homosexuellenbewe-

gung und regionalistischen Tendenzen auch das Hervortreten ethnischer Minderheiten. Das Phänomen der *ethnical revivals* traf konkret auch auf die jüdische Diaspora zu, die speziell in Frankreich nach dem Sechs-Tage-Krieg 1967 die Shoah-Erinnerung als Teil einer neuen kollektiven Identität zu pflegen begann.[35] Veränderungen oder Neubildungen kollektiver Identität, die veränderte Bezüge auf eine als gemeinsam erinnerte Vergangenheit notwendig machen, beruhen meist nicht ausschließlich auf politischen Ereignissen, sondern korrelieren mit krisenhaften sozioökonomischen Rahmenbedingungen oder soziokulturellen Spannungen.[36] Die Produktion oder vielmehr Reproduktion kultureller Differenz steuerte, wie zu sehen sein wird, wesentlich die Ausbildung eines spezifisch jüdischen Gedächtnisses des Ereignisses, das nach und nach mit Begriffen wie Holocaust oder Shoah kodifiziert wurde.[37] Die Inanspruchnahme kollektiver Identität kann dabei freilich als ethnisch bezeichnet werden. Jedoch referiert sie nicht auf eine Differenz, die als Teil einer natürlichen Ordnung zu interpretieren ist, sondern auf ein kulturelles Merkmal, das auf Geschichte, Erinnerung und Tradition verweist.

Die kontextabhängige Identitätskonkretheit des kulturellen Gedächtnisses korreliert eng mit dem zweiten Kennzeichen des Assmann'schen Konzeptes. Die *Rekonstruktivität* des kulturellen Gedächtnisses besteht nicht (nur) im Unvermögen, Vergangenheit als solche zu fassen und zu konservieren, sondern ergibt sich aus der jeweils aktuellen Situation, in der die unverrückbaren Erinnerungsfiguren ablaufen. Herausforderungslagen einer Erinnerungsgemeinschaft verändern den Abruf von Erinnerungen aus dem zur Verfügung stehenden Wissensreservoir.[38] Das Gedächtnis der Shoah liegt allerdings nicht seit 1945 als „kulturelles Gedächtnis" vor. Zunächst bestand es im Sinne des kommunikativen Gedächtnisses als mündlich und durch Gedenkrituale kommunizierte individuelle Erinnerung der Opfer. Die sich in den 1960er-Jahren verändernde Herausforderungslage konnte nicht unmittelbar auf bestehende Wissensreservoirs zurückgreifen. Medialisierte Prozesse von NS-Verbrechern wie jener Adolf Eichmanns 1961, die sukzessiv veröffentlichten Ergebnisse der wissenschaftlichen Forschung[39] und erste Oral-History-Projekte mit Holocaust-Überlebenden schufen jenes Archiv der zu erinnernden Vergangenheit, das zur Kanonbildung und somit zu skripturalen und visuellen Erinnerungsfiguren beitrug. Im Verlaufe dieses Prozesses, der mit dem Schwinden der ZeitzeugInnen-Generation einhergeht und somit den Wandel vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis begleitet, verschärft sich die Frage der kulturellen *Geformtheit* des Gedächtnisses, die Assmann als dritte Voraussetzung benennt.[40] Der Altertumswissenschaftler hat dabei mit Blick auf die griechischen Mysterien die Ebenen sprachlicher, bildlicher und ritueller Formung unterschieden.[41] Sie lassen sich ohne Weiteres auf das kulturelle Gedächtnis der Shoah übertragen. So finden wir ritualisierte Erinnerungsfiguren in Gedenktagen, die sich in der näheren Vergangenheit etabliert haben, zum Beispiel dem 27. Januar als Gedenktag der Befreiung des KZ Auschwitz oder dem 16. Juli, welcher an die Deportation der französischen Juden erinnert. Sprachliche Geformtheit erweist sich u. a. in einem Kanon von Shoah-Literatur, der nationale Unterschiede aufweisen kann. Primo Levis *Ist das ein Mensch?*, Imre Kertesz' *Roman eines Schicksalslosen*, Ruth Klügers *weiter leben* sollen an dieser Stelle genannt sein, um jenes bestehende Reservoir anzudeuten, aus dem bislang die Shoah medial vermittelt wurde und desseb Bedeutung durch den Schwund

der Erfahrungsgeneration zugenommen hat. Das visuelle Material aus den Ghettos und Konzentrationslagern liefert schließlich die Ikonografie des Ereignisses, welche die größte Wirkmacht auszuüben scheint. Der (Spiel-)Film partizipiert an allen drei Elementen, da der Kinobesuch als Erinnerungsritual fungieren kann und sowohl sprachliche als auch bildliche Formeln produziert oder abruft. Einschlägige Filmretrospektiven und Filmfestivals tragen – mitunter an NS-Gedenkstätten ausgetragen – zur Kanonisierung von Holocaust-Spielfilmen zusätzlich bei und stellen eine zeitgemäße Ritualisierung des Gedenkens im Medienzeitalter dar.[42] Mit der Geformtheit steigt auch die *Organisiertheit* des Gedächtnisses, unter der Assmann einerseits die institutionelle Absicherung und andererseits die Spezialisierung der Träger des kulturellen Gedächtnisses versteht. Die Gründung von Holocaust-Museen und Forschungseinrichtungen geht in diese Richtung, die in Frankreich mit der Eröffnung des *Mémorial de la Shoah* 2005 in Paris einen vorläufigen Höhepunkt gefunden hat.[43] Seit dem Jahr 2000 befasst sich die *Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance, and Research* als überstaatliche Vereinigung mit Zielen und Institutionalisierung einer Holocaust-Erziehung in Europa.[44] Ein weiterer Indikator für das Vorhandensein eines kulturellen Gedächtnisses besteht in der *Verbindlichkeit* des Wissens, die sich am Grad der Normativität und Formativität des Handelns und Erziehens ausdrückt.[45] Ein Teil der Transformation des Gedächtnisses der Shoah besteht im Bedeutungszuwachs als erinnertes universalisiertes Symbol, das als Teil einer Erziehung zum Menschenrechtsdenken und zu Toleranz etwa in Form von Ritualen institutionalisiert wird. In Frankreich kreiste in jüngster Zeit eine Diskussion um die Ziele der Vermittlung der Shoah im Grundschulalter.[46] Der Parameter der Verbindlichkeit der Shoah-Erinnerung scheint jedoch in puncto Normativität keinesfalls gelöst und ist Teil bestehender Debatten, an denen sich auch CineastInnen durch ihre Spielfilme seit den 1970er-Jahren beteiligen. Verbindlichkeit positiv zu bestimmen, bleibt die ungleich schwierigere Aufgabe, negativ ist sie mittlerweile umrissen und in diversen Ländern juristisch verankert. Die Leugnung der Shoah sowie anderer nationalsozialistischer Verbrechen gegen die Menschlichkeit sind in Deutschland und Österreich, aber auch in Frankreich gesetzlich unter Strafe gestellt.[47]

Das sechste Kriterium Assmanns stellt schließlich die elaborierteste Ausformung des kulturellen Gedächtnisses dar und führt gleichermaßen wieder zurück an den Anfangspunkt der Identitätskonkretheit. Das kulturelle Gedächtnis ist *reflexiv*, indem es neben einer Praxis der Wiederholung durch Selbstreflexion, Kritik, Umdeutung, Kontrolle etc. in einen fortlaufenden Transformationsprozess eintreten kann, welche die Rahmenbedingungen „herausfordern".[48] Die Debatten über die Bedeutung der Shoah als einem erinnerten Ereignis haben in der Gesellschaft, in der Politik und in der Wissenschaft zweifelsohne in den 1990er-Jahren einen Höhepunkt erreicht und dazu beigetragen, die Shoah im kulturellen Gedächtnis selbst zu reflektieren. In der Wissenschaft trafen sie zeitlich auf die Konjunktur der Gedächtnis- und Identitätsdiskurse, welche an die Grenzen des rein wissenschaftlich-historiografischen Bezugs auf die Vergangenheit stießen, wenn sie intellektuell oder erinnerungspolitisch die universale Bedeutung von Auschwitz erörterten.[49]

So geeignet das theoretische Gerüst Jan Assmanns sein mag, um den Transformationsprozess der Shoah-Erinnerung vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis prinzi-

piell zu fassen, so sehr fehlt dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses eine entscheidende Anpassungsfunktion.[50] Bisher angewandt auf das höchstmögliche „Zusammenschlussniveau von Menschen, also Völkern, Nationen, Religionsgemeinschaften", tendiert der Begriff als Schablone für moderne demokratische Erinnerungskulturen, die hier in den Blick genommen werden sollen, dazu, den prinzipiellen Pluralismus der Vergangenheitsbezüge moderner Gesellschaften einzuebnen. Aleida Assmann hat in der Zwischenzeit die Theorie des kollektiven Gedächtnisses erweitert und ein Modell eingeführt, das einer demokratischen Verfasstheit kollektiver Erinnerung entsprechend Rechnung trägt.[51] Ihr Vorschlag, vier Gedächtnisformationen zu unterscheiden, wird sich in der vorliegenden Studie bei der Unterscheidung und Beschreibung von Gedächtnisprozessen als nützliches Instrument erweisen. Sie bietet zur Erläuterung folgendes Schema an:

Tabelle:
Die Gedächtnisformationen nach A. Assmann in „Der lange Schatten der Vergangenheit"

Grundlage	biologisch vermittelt		symbolisch vermittelt	
Verarbeitung	neuronal	kommunikativ	kollektiv	individuell
Gedächtnisformation (1–4)	*individuelles* Gedächtnis	*soziales* Gedächtnis	*politisches* Gedächtnis	*kulturelles* Gedächtnis

Die ersten beiden Formationen berücksichtigen zudem den neueren Stand der sozialen und neurowissenschaftlichen Gedächtnisforschung.[52] Das (1) *individuelle* Gedächtnis und das (2) *soziale* Gedächtnis von überschaubaren Gruppen (Familie, Freundeskreis, Schule, Vereine etc.), das im Sinne des kommunikativen Gedächtnisses der Generationen einen Zeithorizont von 80–100 Jahre aufweist, lassen sich von zwei weiteren, komplexeren Gedächtnisformen unterscheiden, die bei Jan Assmann noch unter einer Kategorie subsumiert waren. Das (3) *kollektive* bzw. *politische* Gedächtnis im engeren Sinne ist durch das Hervorbringen starker Loyalitätsbindungen und vereinheitlichende Wir-Identität zu charakterisieren.[53] Dies trifft vor allem für national-politische bzw. offizielle Gedächtniskonstruktionen zu. Geschichtsbilder, die im Interesse der staatlichen Macht in Form von Gedenktagen, Monumenten, Reden, Geschichtsbüchern etc. verbreitet werden, manifestieren sich in den Medien des kollektiven Gedächtnisses, die Teil einer Erinnerungskultur der Gesellschaft sind. Insbesondere für demokratische Gesellschaften gilt, dass Erinnerungskultur sich nicht auf eine offizielle Geschichtspolitik beschränken lässt, sondern dass vielmehr mehrere Erinnerungskulturen nebeneinander und bisweilen „gegeneinander" existieren. Aleida Assmann spricht daher vom (4) *kulturellen* Gedächtnis, das im Gegensatz zum auf Einheitlichkeit und Eindeutigkeit strebenden politischen bzw. offiziellen Gedächtnis komplexer und wandlungsfähiger, aber auch heterogener, fragiler und umstrittener ist. AkteurInnen des kulturellen Gedächtnisses sind nicht die offiziellen RepräsentantInnen, sondern die Zivilgesellschaft, die Kunst, die Wissenschaft oder eben auch (inter-)nationale Filmindustrien und FilmemacherInnen.[54] Gemeinsam ist den beiden Formationen der generationenüberschreitende

Horizont ihres Wirkungsanspruchs: „Wie das nationale ist auch das kulturelle Gedächtnis dazu bestimmt, Erfahrungen und Wissen über die Generationenschwelle zu transportieren und damit ein soziales Langzeitgedächtnis auszubilden."[55] Charakteristisch sind hierfür textliche und bildliche Symbolisierungen, die in verschiedenen Medien des Gedächtnisses gespeichert und abrufbar sind. Das kulturelle Gedächtnis versammelt somit ein vielschichtiges Gefüge von Erinnerungsangeboten, die individuell verarbeitet werden. Das Kinoerlebnis zählt einerseits aufgrund seines Freizeitcharakters und andererseits aufgrund der vielfältigen Rezeptionsmöglichkeiten zu jenen individuellen Verarbeitungsmöglichkeiten symbolischer Formen des kulturellen Gedächtnisses. Mediengeschichtlich zeichnet sich der Film als wesentlicher Faktor einer Demokratisierung des – im weiteren Sinn – kollektiven Gedächtnisses, im Sinne einer Verlagerung vom politischen zum kulturellen Gedächtnis, aus.

Das vierstufige Modell von Aleida Assmann erleichtert es, das Individuum in Beziehung zu den drei verschiedenen gedächtnisbildenden Instanzen zu setzen, die jede für sich in unterschiedlicher Intensität auf das individuelle Gedächtnis Einfluss nehmen können bzw. untereinander in Widerstreit stehen. Als Übermittler sind auf allen drei Gedächtnisebenen sowohl *cadres sociaux* als auch *cadres médiaux* in Betracht zu ziehen. Im Familiengedächtnis können es neben den persönlichen Gefügen genauso Briefe, Fotos, Filme, eigene Vermittlungsinstanzen sein, welche in qualitativer Hinsicht Unterschiede zum Gespräch aufweisen. Gleichzeitig gilt für das kulturelle Gedächtnis, dass es nicht nur medial vermittelt auf das individuelle Gedächtnis trifft, sondern dass sehr wohl soziale Rahmen in Form von milieuhaften Zugehörigkeiten angenommen werden können, welche ausschlaggebend sind für den Konsum und die Bewertung der sowie das Interesse an entsprechenden Repräsentationen der Vergangenheit. So ist die Affinität für einen Hollywood-Blockbuster à la Steven Spielberg gegenüber der Vorliebe für einen Kunstfilm von Jean-Luc Godard von *cadres sociaux* abhängig, die bei aller Massenmedialität der modernen Gesellschaft ausschlaggebend dafür sind, welche Angebote des heterogenen kulturellen Gedächtnisses in Anspruch genommen werden. Die Frage, wie die einzelnen Gedächtnisformationen aufeinander wirken, insbesondere wie die Beeinflussung des individuellen Gedächtnisses durch das kulturelle Gedächtnis im Kinosaal oder Fernsehsessel vor sich geht, hat zum Teil Harald Welzer in seinen familiengeschichtlichen Forschungen untersucht.[56] Neuere Erkenntnisse der Neurowissenschaft liefern zudem wichtige Hinweise, die einmal mehr die enge Verflechtung von individuellem und kollektivem Gedächtnis aufzeigen, die Maurice Halbwachs so noch nicht im Blick hatte.[57] Das Phänomen der *false memories*, das heißt von Erinnerungen, die das Individuum als autobiografische Erinnerungen einstuft, während es sich nachweislich um sekundäre und somit angeeignete Erinnerungen handelt, führt zur Erkenntnis, dass das menschliche Gedächtnis offensichtlich nicht zwischen „wahren" und „falschen" Erinnerungen unterscheidet:

> „‚False Memories' können sich aus ganz unterschiedlichen Quellen speisen, die jenseits des selbst Erlebten liegen: Erzählungen anderer Personen, Romane, Dokumentar- und Spielfilme oder auch Erträumtes und Fantasiertes. Dieses Phänomen heißt ‚Quellenamnesie', weil das Ereignis korrekt erinnert wird, aber die Quelle verwechselt wird, aus der die Erinnerung stammt."[58]

Harald Welzer erinnert in diesem Zusammenhang an einen berühmten Vorfall einer derartigen Quellenamnesie. Der ehemalige US-Präsident Ronald Reagan erzählte als Kandidat im Präsidentschaftswahlkampf 1980 wiederholt emotional bewegt von einem Fliegereinsatz, den er als Fallschirmjäger im Zweiten Weltkrieg erlebt hatte. Die für wahr gehaltene Erinnerung bezog sich allerdings nicht im Geringsten auf autobiografische Erlebnisse, sondern entstammte im Detail einer Szene aus dem Film *A Wing and a Prayer* von 1944. Ein Schlüssel zur Produktion „falscher Erinnerungen" liegt in deren emotionalen Bedeutsamkeit. Entscheidend ist die im Gehirn stattfindende visuelle Repräsentation von Ereignissen, die später subjektiv so erscheinen, als erinnerte man sich an etwas, das tatsächlich geschehen ist. Ursache für dieses Phänomen sind daher nicht nur tatsächlich konsumierte Filmbilder, die bildliche Vorstellung allein reicht – wie die Wissenschaft entdeckt hat – bereits aus:

> „[D]as Geschehene muss eben nicht zuerst auf die Netzhaut geprallt sein, um dann im Gedächtnis gespeichert zu werden. Denn die neuronalen Verarbeitungssysteme für visuelle Wahrnehmungen und für Vorgestelltes und Fantasiertes scheinen sich zu überlappen."[59]

Das sprichwörtliche „Sich ein Bild machen" hat also insofern eine klare Entsprechung im menschlichen Gehirn, als es ohne visuelle Reize gedankliche Abbildungen hervorbringen kann, die später als visuell Erlebtes abgerufen werden. Neben der emotionalen Qualität sieht die Forschung in der Relevanz einen zweiten wesentlichen Faktor, der darüber entscheidet, welche Wahrnehmungen im Gedächtnis als Erinnerung abrufbar bleiben. Das menschliche Gedächtnis zeichnet sich insofern durch einen Opportunismus aus, der funktional darauf abgerichtet ist, die eigene Identität durch Selektions-, Vergessens- und Erinnerungsprozesse zu stabilisieren.[60] Der Befund aktueller Forschungen belegt hinreichend, welche Relevanz Shoah-Filme bei der Gedächtnisbildung zugestanden werden muss, zumal sie eine stark emotionale Komponente tragen, die in realistischen Bildern auf das individuelle Gedächtnis einwirkt.

2.3. Erinnerung als Teil der Kultur – Die Beschaffenheit des Untersuchungsgegenstandes aus kultursemiotischer Sicht

Die theoretischen Überlegungen zur Kategorie des Gedächtnisses im aktuellen geschichtswissenschaftlichen Forschungszusammenhang führen auf das konkrete Untersuchungsfeld hin. Wie untersucht man nun das soziale, offizielle oder kulturelle Gedächtnis? Aus den bisherigen Differenzierungen hat sich ein sehr breiter Begriff des kollektiven Gedächtnisses herausgestellt, der den Blick dafür öffnet, „Erinnerung" als kulturelle Kategorie zu fassen. Der französische Historiker Jacques LeGoff hat in den 1970er-Jahren bereits eine Geschichte der Erinnerung geschrieben, welche das Gedächtnis als kulturelles Phänomen von der Antike bis zur Gegenwart untersucht.[61] Konkret ist auch die wissenschaftliche, künstlerische, politische und gesellschaftliche Beschäftigung mit der Shoah oder dem Nationalsozialismus

mittlerweile von einer Dauer, welche die der Geschichte der Shoah und des Nationalsozialismus um ein Vielfaches übersteigt. Sie ist längst, wie Peter Reichel schreibt, zu jener „zweiten Geschichte" geworden, welche die Gegenwart mit jener ersten Geschichte verbindet.[62] Diese „zweite Geschichte" ereignet sich innerhalb einer konkreten Erinnerungskultur, die unseren Forschungsgegenstand absteckt. Semiotische Kulturbegriffe greifen mitunter fundamental auf die Kategorie Gedächtnis zu, um Kultur als Resultat von historischen Zeichenprozessen zu fassen, wie dies etwa Jurij Lotman und Boris Uspenskij tun: „Wir begreifen die Kultur als nicht-erblich vermitteltes Gedächtnis eines menschlichen Kollektivs."[63] Kultur entsteht in dieser Definition, wenn kodierte Vergangenheit von Dauer ist. Sie lässt sich dabei in drei Dimensionen beschreiben, die den Raum der Erinnerungskulturen festlegen.[64] Die hier kurz wiedergegebene Differenzierung bewahrt vor einem einseitigen Zugriff auf das Gedächtnis, das einmal ausschließlich als „soziales Gedächtnis", ein anderes Mal als „mediales Gedächtnis" missdeutet wird, und teilt entsprechend den theoretischen Festlegungen das Untersuchungsfeld in drei Bereiche auf:

- Die (1.) *materiale Dimension* der Erinnerungskultur besteht aus Medien und anderen kulturellen Artefakten wie Denkmälern, Dokumenten, Fotos und Filmen. Hier scheint auch die Geschichtsschreibung mit ihren skripturalen Produkten auf. Man könnte also etwas despektierlich von der *Hardware* der Erinnerungskultur sprechen.
- Die (2.) *soziale Dimension* bildet die Trägerschaft des Gedächtnisses, nach Halbwachs die *cadres sociaux*. Sie umfasst einzelne Personen und institutionelle Körperschaften. Hierzu zählen Film- und Produktionsfirmen ebenso wie Archive und Universitäten, welche an der Produktion, Speicherung und Vermittlung von Vergangenheitswissen beteiligt sind. Um wieder die informationstechnologische Fachsprache zu bemühen, befinden wir uns auf der Ebene der *User* und *Provider*.
- Zur (3.) *mentalen Dimension* schließlich gehören „all jene kulturspezifischen Schemata und kollektiven Codes, die gemeinsames Erinnern durch symbolische Vermittlung ermöglichen und prägen, sowie alle Auswirkungen der Erinnerungstätigkeit auf die in einer Gemeinschaft vorherrschenden mentalen Dispositionen".[65] Es handelt sich folglich um jene semantische Ebene, in der zum Beispiel Geschichtsbilder, Werthierarchien in Form von *Scripts* (textlich) oder *Icons* (bildlich) gespeichert und abgerufen werden. Aus der gegenseitigen Bedingtheit der drei Dimensionen wird fassbar, wie „kollektives Gedächtnis" als Erinnerungskultur funktioniert. Das Modell verdeutlicht, wie kodiertes Wissen um die Vergangenheit über die Schnittstelle der Medien von sozialen Gebilden hervorgebracht, gespeichert und in individuellen oder kollektiven Akten erinnert wird. Die mentale Dimension weist darauf hin, dass die Kodierung von Vergangenheitswissen nicht nur durch die Matrix des jeweiligen Mediums beeinflusst ist, sondern auch von jeweiligen Denk- oder Symbolsystemen. Wissenschaft, Recht, Kunst, Religion etc. bilden solche je mentalen Systeme, welche Inhalte nach ihren je eigenen Gesetzmäßigkeiten erschließen. Sie bestimmen über den Modus, in dem Erinnerungskultur agiert, „etwa als Lebensgeschichte, als Mythos, als einschneidendes historisches Ereignis, als romantisches Abenteuer oder als wissenschaftliches Faktum."[66]

Der Untersuchungsgegenstand der Gedächtnisforschung besteht somit in konkreten, historische Erinnerungskulturen. Je nach Forschungsinteresse fokussiert sie in der Regel auf eine der drei Dimensionen. Als Untersuchungsparameter stellt sich diese Forschungsarbeit dem Medium Film. Damit muss es eine heterogene Trägerschaft in Rechnung stellen, einerseits als FilmemacherInnen (*Provider*) unterschiedliche soziale Gedächtnisse repräsentieren, andererseits als die Gruppe der *User* höchst unterschiedlich sein kann. Hier bieten sich die Begriffe von Maurice Halbwachs weiterhin an. FilmemacherInnen und Zielpublikum innerhalb entsprechender *cadres sociaux* zu verorten, ist nicht zuletzt notwendig, um die Funktionen des Mediums Spielfilms bei der Produktion und/oder Reproduktion der mentalen Schemata und Codes beleuchten zu können.

2.3.1. Wissenschaftstheoretischer Einschub: Das Spannungsverhältnis von *Histoire* und *Mémoire* bei Paul Ricœur

In diesem Modell zerfließt bislang die Grenze zwischen dem kollektiven *Gedächtnis* als erinnerter und vergessener Vergangenheit und der *Geschichte* als Ergebnis wissenschaftlichen Redens und Schreibens von der Vergangenheit abseits von konkreten Sinnsetzungen, wie sie dem Gedächtnis eigen sind.[67] Die Geschichte als Resultat wissenschaftlicher Anstrengung scheint auf dem unebenen Feld der Erinnerungskulturen zu einem bloßen Modus oder einem von mehreren Symbolsystemen zu verkommen. Die Geschichtswissenschaft damit als gleichwertiges Element der Erinnerungskultur neben anderen zu betrachten, wie dies verschiedentlich getan wird, scheint zudem angeraten, wenn die verschiedenartigen, bisweilen widersprüchlichen Erzählungen der HistorikerInnen den Streit um die Vergangenheit nicht abreißen lassen. HistorikerInnen als RepräsentantInnen jeweiliger Erinnerungsgemeinschaften ließen sich dann in die jeweilige – bevorzugt politisch konnotierte – Erinnerungssubkultur einordnen.[68] Der nächste Schritt bestünde darin, die Geschichte gänzlich auf die Ebene des kollektiven Erinnerns zu reduzieren, womit man definitiv in den Gefilden eines historischen Relativismus angekommen wäre.

Das Aufkommen der Gedächtnisforschung brachte es fast zwangsläufig mit sich, die Frage nach der Wissenschaftlichkeit der Historiografie neu auf den Tisch zu bringen. Neu deshalb, weil im Hintergrund noch jene radikale Positionen des Konstruktivismus – allen voran jene von Hayden White explizit an die Adresse der Geschichtswissenschaft gerichtete – wirkten, welche die Disziplin in eine Legitimierungskrise geführt hatten.[69] Als einer der Kernpunkte schien die Narrativität der historischen Darstellung die epistemologischen Herausforderungen der Disziplin zu überfordern. Gleicht das Erzählen in der Historiografie nicht dem Erzählen der ZeitzeugInnen, die gegenüber der Gesellschaft vielfach über die Deutungshoheit verfügen? In Frankreich hat vor allem die in den 1990er-Jahren einsetzende Rezeption der Studien von Paul Ricœur dazu beigetragen, den Rang der Geschichte gegenüber dem Gedächtnis zu verdeutlichen und zu behaupten.[70] In jüngeren Beiträgen hat Ricœur die Unterscheidung von *Histoire* (Geschichte) und *Mémoire* (Gedächtnis) hervorgehoben. Die Erläuterung in diesem wissenschaftstheoretischen Einschub erleichtert zudem

die Beschreibung von erinnerungskulturellen Vorgängen im empirischen Teil. Auf das dreistufige epistemologische Modell von Michel de Certeau aus den 1970er-Jahren zurückgreifend, wies Ricœur Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen *Erzählungen des Gedächtnisses* und den *Erzählungen der Geschichte* nach.[71] Die erste Stufe der „historiographischen Operation" (de Certeau) nimmt die Kategorie des *Dokumentarischen* ins Visier. Bereits auf der Ebene der Faktenerhebung vollzieht sich der erste Bruch zwischen Gedächtnis und Geschichte. Im Archiv sind nämlich neben Zeugnissen aus dem Gedächtnis auch andere Dokumente aufbewahrt, die, anders als im Gespräch, durch die Geschichte systematisch in Bezug zueinander gestellt und einer Quellenkritik unterzogen werden. Die zweite operative Stufe bezeichnet das *explikative* Verfahren, das in Abhebung zu den Naturwissenschaften einem spezifischen Modus der Objektivität historischer Erkenntnis folgt, wie Ricœur betont, nämlich dem Indizienparadigma.

> „Die dokumentarische Wahrheit erlaubt aufgrund ihrer auf Wahrscheinlichkeit gründenden Bewertung die Annahme von Wahrheitsgraden – je nach Dichte der Indizien, je nach deren Kohärenz und Reichweite und je nachdem, wie diese Indizien der Überprüfung mittels Vergleich und Diskussion standhalten. Auf diese Weise hat sich die Wahrheit in der Geschichte dank des Dokuments und des Archivs ein Stück weit von der Gedächtnistreue entfernt."[72]

Des Weiteren führt Ricœur auf Seiten der Geschichte Kategorien der Kausalität und des Maßstabs ins Treffen, um die Entfremdung vom Gedächtnis weiter zu betonen. Wenn das Gedächtnis Gründe hat, Verzerrungen, Ausblendungen oder gar Vergessen zuzulassen, kommt der Geschichte die Rolle der Gedächtnis-Kritik zu. Ricœur führt als Beispiel den Résistance-Mythos und den Algerienkrieg an und verdeutlicht die Wechselbeziehung zwischen *Gedächtnis* und *Geschichte*, zumal sich das dem unmittelbaren Gedächtnis hinterherhinkende „historische Urteil[,] seinerseits in das kollektive Gedächtnis der Zeitgenossen einschreibt."[73] In der dritten Phase der historischen Erkenntnis, nämlich der schriftlichen *kompositorischen* Tätigkeit, wie sie im Namen „Historiografie" enthalten ist, kommt es dann wieder zu einer Annäherung von Geschichte und Gedächtnis. Der Historiker-Schriftsteller kommt nicht umhin, neben den Modi der Dokumentation und des Erklärens/Verstehens narrativen Zwängen zu folgen, die dem/der jeweiligen AutorIn eigen sind und den Charakter einer Konstruktion tragen. Gegen den Skeptizismus der rhetorischen Schule argumentiert Ricœur jedoch, dass der Objektivitätsgrad der Geschichte nicht allein am narrativen Konstrukt zu messen ist, sondern sich auf die gesamte Kette der drei Stadien historischer Erkenntnis, „von der Bezeugung bis zum Archiv, von der kausalen Erklärung bis zum Verstehen der Gründe und von der Artikulation der Analyseebenen bis zum Durchlaufen der Maßstabsgrade", zu beziehen hat: „Die historiographische Tätigkeit muss als ganze hinsichtlich der Wahrheit in der Darstellung des Vergangenen bewertet werden."[74]

Natürlich unterliegt die Geschichtswissenschaft dabei wie jeder *cadre social* der Perspektivität und Selektivität im Zusammenfügen der einzelnen Teile. Allein wenn man beobachtet, zu welchen Zeitpunkten an welchen Themen geforscht wird bzw. Funkstille herrscht,

offenbart sich, wie sehr Wissenschaft Teil einer Erinnerungs- oder Vergessenskultur und somit des kollektiven Gedächtnisses ist.[75] Die Historiografie zeichnet jedoch, so betont Ricœur, auch eine Stärke aus, die sie wie kaum eine andere Humanwissenschaft zu einer Wissenschaft *par excellence* macht. Ihren Anspruch nach kausaler Erklärung und Interpretation von Quellen trägt sie eben nicht in einer fachmännischen Formensprache vor, die nur von einem kleinen Kreis verstanden wird, sondern unter weitgehender Benutzung der Alltagssprache im Rahmen einer Erzählung. Sie macht zudem ihr argumentatives Vorgehen im Aufzeigen aller Quellen anschaulich und stellt ihre Aussagen zur Diskussion. Intersubjektive Nachprüfbarkeit ist ihr Kriterium, das die Voraussetzung für den kontinuierlichen Diskurs über die entworfenen Geschichtsbilder bildet, an dem sich nicht wie in anderen Wissenschaften nur ExpertInnen beteiligen können.

Die Bewertung des Stellenwerts der Geschichte im Gegensatz zum Gedächtnis, die in einem schwebenden Konkurrenzverhältnis verharren, scheint selbst nachgerade eine Folge der „Gedächtniskonjunktur" zu sein, die zu einer Rückkehr zur Geschichte auffordert. So erläuterte Ricœur im Jahr 2000 den Beweggrund seiner Studie über die Geschichte, das Gedächtnis und das Vergessen: „Ich bin weiterhin beunruhigt über das Schauspiel, das von einem Zuviel an Gedächtnis hier und einem Zuviel an Vergessen dort veranstaltet wird, ganz zu schweigen vom Einfluß der verschiedenen Formen des Gedenkens sowie des Mißbrauchs des Gedächtnisses – und des Vergessens."[76] Die Gedächtnisforschung setzte aus Sicht der Geschichtswissenschaft viel aufs Spiel. Nicht wenige erblickten in ihr, wie Marcus Sandl es passend formulierte, das trojanische Pferd der Postmoderne, die mit ihrer Kritik an den Meta-Erzählungen den Geltungsanspruch der Geschichte aus den Angeln zu heben drohte.[77]

Als positive Erkenntnis aus den theoretischen Debatten und Überlegungen bleibt das gewachsene Bewusstsein für Selbstreflexivität in der Wissenschaft, die sich als Teil einer erinnerungskulturellen Praxis versteht, ohne das Selbstverständnis der Geschichte „als die Wissenschaft von den Menschen in der Vergangenheit" aufzugeben.[78]

2.4. Die narrativ-visuellen Konstruktionen des Spielfilms als Quelle einer Geschichte des Gedächtnisses der Shoah – methodische Annäherung

Im Anschluss an die theoretischen Überlegungen zur Entstehung und Beschaffenheit des kollektiven Gedächtnisses gilt es nun, die primäre Quelle, den Spielfilm, mit Hilfe filmwissenschaftlicher Theorien und Analysemodelle entsprechend in den Griff zu bekommen.

Wenngleich das Interesse im Folgenden der besonderen Beschaffenheit des Spielfilms gilt, ist es angebracht, zunächst darauf zu verweisen, dass auch authentische Aufnahmen, ob im Nachrichtenmagazin oder im Dokumentarfilm, immer „bearbeitete" Vergangenheit sind. Zwar verleiht die Augenzeugenschaft der Kamera diesen Filmbildern eine besondere Beweiskraft als Dokumente der Geschichte, die der Spielfilm als bewusste Nachstellung nicht

beanspruchen kann, nichtsdestotrotz ist die Visualisierung von Originalaufnahmen durch Schnitt und Montage lediglich eine andere Form der Narrativierung, die durch den Einsatz von Musik und Sprechertexten noch verstärkt wird.[79] Ergebnis ist in jedem Fall ein minimales Erzählkonstrukt, das eine – wenngleich implizite – Deutung von Ereignissen voraussetzt.[80] So ist es vermutlich kein Zufall, dass der „Kinematographische Dienst" der amerikanischen Armee die Filmaufnahmen von den befreiten Konzentrationslagern 1945 dem Filmregisseur John Ford übergab, der durch die Montage dem Material eine Aussage geben sollte.[81]

Für einen Spielfilm, der eine historische Realität nachstellt oder fiktional eine Vergangenheit realitätsgetreu simuliert, gilt im Sinne eines realistischen Verständnisses der Kunst, dass er mit dem Anspruch antritt, „Wirklichkeit nicht nur abzubilden, sondern auch zu durchschauen und zu deuten."[82] Gerade Spielfilme über die Shoah treten oft im Kleid eines Dokuments auf, das die Realität zu zeigen beansprucht und bewusst vergessen lassen will, dass es sich um Fiktion handelt. Man denke zum Beispiel an das obligate Schwarzweiß oder wackelige Handkameras, die die Illusion der unmittelbaren Teilnahme am Geschehen suggerieren.[83] Zur Perfektion hat dieses Verfahren Steven Spielberg in der Sequenz von *Schindler's List* gebracht, in der die Räumung des Krakauer Ghettos nachgestellt wird. Die Kamera ahmt darin die Zeugenschaft des Reporters nach und imitiert eine „Newsreel-Ästhetik" à la CNN.[84] Indem auf der ästhetischen Ebene der uninszenierte Charakter von Zeitdokumenten simuliert wird, gewinnt der Spielfilm an künstlicher Authentizität. Der Film bietet als künstlerisches Konstrukt wie kein anderes Medium die Möglichkeit, ein Abbild der äußeren Welt zu schaffen, das als „zweite Realität" wiederkehrt, das imstande ist, wie Edith Dörfler betont, die primäre Realität zu überwuchern:

> „Für Kunstwerke, die als ‚Abbilder der Realität' auftreten, gelte nun, dass sie zur ‚zweiten Realität' werden, indem sie auf die erste reagieren, zu deren Reflexion. Dennoch liege in ihnen Vergeblichkeit, denn dadurch, dass der ästhetische Schein vorgebe, zu retten, was er darstellt, werde er dessen Ausdruck und beherrsche es. Durch seine Konstruiertheit aber verändere das Kunstwerk die dargestellte Realität und bringe das Subjekt praktisch zum Verschwinden."[85]

Die Geschichtswissenschaft wird kaum bestreiten, dass unsere Bilder von Vergangenheit, einer Epoche, eines konkreten Ereignisses oder einer berühmten Persönlichkeit in zahlreichen Fällen durch Romane oder Filme geprägt sind. *Schindler's List* bietet sich hier als Paradebeispiel an, da die Geschichte der Rettung von 1100 Juden fortan m. E. entsprechend der Filmversion erinnert wird, woran auch die ausführliche Berichterstattung über die historischen Hintergründe kaum etwas zu ändern vermochte. Das Gesicht Oskar Schindlers trägt nunmehr die Züge des Schauspielers Liam Neeson. So steht auch zu vermuten, dass nach Ausstrahlung des Blockbusters *Operation Walküre* die Geschichte des Hitler-Attentats vom 20. Juli 1944 vielfach auf Basis des Films gekannt und erinnert wird und unzählige ZeitgenossInnen beim Gedanken an den Graf von Stauffenberg das Konterfei von Tom Cruise vor dem geistigen Auge wachrufen. Der auf Perfektion drängende Realitätscharakter verleiht dem Spielfilm eine Suggestivkraft, die jene des Romans übersteigt.[86] Schon der Pionier

der Filmtheorie Siegfried Kracauer machte darauf aufmerksam, dass die Wirkung des Films von seinem Vermögen ausgehe, den Menschen aus seinem distanzierten Beobachterstatus zu reißen und als bewussten Zuschauer mitten ins Geschehen zu führen, sodass er nicht umhinkann, auf die Bilder „so zu reagieren, wie er auf die materiellen Aspekte der Natur im Rohzustand reagieren würde, die durch diese fotografischen Bilder reproduziert werden."[87] Diese Involviertheit des Zuschauers durch die Kinoästhetik verdeutlicht auch die emotionale Beanspruchung, die bei Spielfilmen in aller Regel viel intensiver ausfällt als bei Dokumentarfilmen. Dem Dokumentarfilm liegt eine andere Erwartungshaltung zugrunde, die darauf ausgerichtet ist, Information aufzunehmen, die zugleich mit bereits vorhandenem Wissen abgeglichen werden kann.[88]

Die Fähigkeit des Spielfilms, Realität nachzubilden, lässt leicht auf die inneren Gesetzmäßigkeiten des Mediums vergessen. Visualisierung und Narrativierung der Vergangenheit bedingen einen Prozess der Selektion, Strukturierung und Sinngebung des vorliegenden historischen Materials.[89] Dazu zählt die Phase des Drehbuchs, das häufig bereits eine Adaption von (auto-)biografischen Buchvorlagen ist. Das kinematografische Dispositiv eröffnet dann in seiner Beschaffenheit mit Bild, (mündlichem) Text und Musik den Weg zu einer Kompositorik, die beim klassischen historischen Film den Willen nach äußerer Ähnlichkeit, im Sinne der Mimesis, zur Perfektion gelangen lässt.[90] Theorien des Films haben die filmspezifischen Formen des Erzählens aufgezeigt, wie Bild- und Tonkomposition je für sich und durch ihre gezielte Überlappung so zum Einsatz gebracht werden können, dass daraus Narrative auf verschiedenen Ebenen entstehen können, die miteinander harmonieren oder sich zueinander gegenläufig verhalten.[91] Diesen Prozess präzisiert Helmut Korte in seiner Einführung in die systematische Filmanalyse:

> „Filminhalt und Bedeutung sind also prinzipiell das Resultat eines differenzierten Zusammenwirkens verschiedener, während der Rezeption meist unbewusst wahrgenommener Faktoren, die zudem in einer gezielt arrangierten zeitlichen Abfolge vom Filmmacher vorgegeben werden. Die erfahrene Botschaft basiert also keineswegs nur auf dem Plot, dem Spiel der Protagonisten und den Dialogen. Sie wird vielmehr in Kombination mit der Tonebene maßgeblich von der visuellen (Montage, Kameraaktivitäten, Beleuchtung etc.) und zeitlichen Präsentationsstruktur geprägt."[92]

Die filmsprachliche Grammatik richtet an die wissenschaftliche Analyse von Filmen eine spezifische Herausforderung, der sich der/die an Textdokumente gewöhnte HistorikerIn stellen sollte. Das Wissen um die medienspezifische Semiotik des Films und insbesondere des Spielfilms bewahrt vor einem allzu unbefangenen, naiven Zugriff auf die Primärquelle. Letztlich besteht immer die Gefahr, die Filmbeobachtung auf die verbale (evtl. audielle) Struktur zu beschränken und damit den Film ähnlich wie ein Buches zu entschlüsseln.[93] Wenn im Rahmen dieser Arbeit weitestgehend die Begriffe Erzählung und Narration bedeutungsgleich auf den Film angewandt werden, ohne auf die einzelnen theoretischen – vor allem (post-)strukturalistischen – Modelle des Narrativen einzugehen, geschieht dies im Sinne einer breiten Begriffsdefinition, die im Wesentlichen auf Roland Barthes beruht.[94]

Demnach ist unter Erzählung eine fundamentale Kategorie zu verstehen, die jeglicher Kultur eigen ist und, neben mündlichen und schriftlichen Erzählungen im engeren Sinne, in so unterschiedlichen Gattungen und Medien wie Denkmälern, Museen, Gemälden, Theaterstücken oder eben auch Filmen in Erscheinung tritt. Der Begriff des Narrativen zielt zudem auf die verschiedenen Ebenen der Erzählung ab, die neben den einzelnen Handlungen auch die Funktionen (etwa der konkreten Sinn- und Identitätskonstruktion) sowie die kontext- und zeitgebundenen Diskurse umfasst, die dort offen oder verborgen ihren Niederschlag finden. Auf das Medium Film bezogen heißt dies für die konkrete methodische Herangehensweise, sich auf filmwissenschaftliche Arbeitsmodelle der Filmauswertung einzulassen, um den spezifischen Charakter der Konstruktion von Erzählungen zu erfassen. Ein Blick in die „Systematische Filmanalyse" zeigt, dass diese sich nicht mit einer filmimmanenten Betrachtung begnügt, sondern in einer Weise angelegt ist, die auch für eine gedächtnisgeschichtliche Herangehensweise verwertbar ist. Helmut Korte führt in seiner Einführung vier Dimensionen der Filmanalyse auf, welche eine den Fragestellungen gemäße Grundlage für die folgenden empirischen Kapitel bietet:[95]

1. *Die Filmrealität:* Die immanente Bestandsaufnahme betrachtet das Produkt Film und versucht, Inhalt, formale und technische Daten, Figuren, Dramaturgie etc. festzustellen. Es handelt sich also um die Filmanalyse im engeren Sinn. Die Filmwissenschaft bietet umfangreiche Instrumentarien zur Detailanalyse von Filmen.[96] Bei der Auswertung einzelner Werke müssen grundsätzlich sämtliche Kriterien – Handlung, Zeit, Raum, Figuren, ästhetische Bauformen etc. – als bedeutungsrelevant in Betracht gezogen werden.[97]
2. Die *Bedingungsrealität* eines Films: Hierunter ist im allgemeinen Sinn die Kontextualisierung eines Films zu verstehen. Die Systematische Filmanalyse fragt: „Warum wird dieser Inhalt in dieser historischen Situation in dieser Form filmisch repräsentiert?"[98] Welche Bezüge zu anderen Filmen ähnlichen Inhalts bzw. zu anderen Filmen des/der RegisseurIn etc. sind auszumachen? Gibt es eine literarische Vorlage? Die Bedingungsrealität eines Films auszuloten, heißt konkret, die erinnerungskulturellen, filmgeschichtlichen und politischen Entstehungskontexte zu klären. Innerhalb der diachronen Struktur der Arbeit, bietet es sich an, an den Anfang der Kapitel die jeweiligen Bedingungsrealitäten auf Basis der bestehenden Forschungsliteratur darzustellen.
3. *Wirkungsrealität:* Die Wirkung eines Films zu erheben, ist – genau betrachtet – ein unmögliches Unterfangen. Wie nimmt der/die individuelle KinobesucherIn einen Film wahr? Welchen Einfluss üben Filme auf die individuellen und kollektiven Gedächtnisse der Shoah aus? Zwei Möglichkeiten, die Wirkungsrealität eines Films zu erkunden, sind die Erhebung der quantitativen Daten anhand der Besucherfrequenz und die mediale Rezeption. Kontroversen um einzelne Filme, über- und unterdurchschnittlicher Erfolg beim Kinopublikum bieten Kriterien, fallweise die Rezeption von Filmen anhand genereller (Tages- und Wochenzeitungen) und spezifischer (Film-, Geschichtszeitschriften, jüdische Zeitschriften) Medien näher zu betrachten.
4. *Bezugsrealität:* Darunter versteht die Filmanalyse die Erarbeitung der historischen Problematik, die im Film thematisiert wird. Welche Bezüge lassen sich zwischen der filmi-

schen Darstellung und den zugrundeliegenden (historischen) Ereignissen herstellen? Die profunde In-Bezug-Setzung der filmischen Realität mit der historischen Realität macht sicherlich einen wesentlichen Teil der geschichtswissenschaftlichen Expertise in dieser Arbeit aus, stellt jedoch, wie am Beginn erwähnt, nicht den ausschließlichen Anspruch einer Gedächtnisgeschichte dar.

Die in vier Dimensionen unterteilte Vorgangsweise einer systematischen Filmanalyse ist auch für den weiteren Aufbau der Arbeit bestimmend. Am Anfang der jeweiligen Kapitel stehen dabei jeweils Erörterungen der Bedingungsrealität von Filmen der jeweiligen Zeitspanne. Sie formulieren in gewisser Weise den erinnerungskulturellen Kontext, in welchem die Filme zu verorten sind. Film-, Wirkungs- und Bezugsrealität werden jeweils – je nach Relevanz in unterschiedlicher Gewichtung – eingebracht, erschließt sich doch erst aus der Zusammenschau dieser drei Dimensionen, inwieweit filmische Gedächtniskonstruktionen (Filmrealität) mit kollektiven Geschichtsbildern (Wirkungsrealität) und geschichtswissenschaftlichen Perspektiven und Forschungsrichtungen (Bezugsrealität) korrespondieren.

Anmerkungen

1 Anton Kaes, Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987, S. 5.

2 Edith Dörfler, Schatten des Grauens. Zur Problematik von Filmen über den Holocaust, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 22–39, hier S. 22; Günther Anders ging davon aus, dass der Massenmensch dadurch entsteht, dass man ihn Massenware konsumieren lässt; vgl. Günther Anders, Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München [7]1988, S. 103.

3 Die Überlegungen zur Wirkungsweise sind theoretischen Modellen der Literatur als Medium des kollektiven Gedächtnisses entnommen, die Astrid Erll an Paul Ricœurs Mimesis-Modell anlehnt. Vgl. Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005, S. 149–155.

4 Diese kritische, wenngleich meines Erachtens etwas überholte Einschätzung äußern: Fabio Crivellari u. a., Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien, in: Ders. u. a. (Hg.), Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz 2004, S. 9–45, hier S. 12.

5 Als Indikator sei hier die Erhebung der Allensbacher Demoskopen aus dem Jahr 1991 genannt, die ergab, dass sich 90 % der Deutschen regelmäßig mit Geschichte beschäftigen: Dabei griffen 67 % auf das Fernsehen, 38 % auf den Spielfilm und lediglich 13 % auf Studium/Schule bzw. 8 % auf Vorträge zurück. Die Angaben sind entnommen aus: Crivellari u. a., Medialität (Anm. 4), hier S. 12.

6 Zu Holocaust vgl. Yizhak Ahren u. a., Das Lehrstück ‚Holocaust'. Zur Wirkungspsychologie eines Medienereignisses. Opladen 1982. Heidemarie Uhl, Von „Endlösung" zu „Holocaust". Die TV-Ausstrahlung von „Holocaust" und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses, in: Heidemarie Uhl (Hg.), Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts. Innsbruck/Wien/Bozen 2003, S. 153–179. Zur Wirkung von *Schindlers Liste* besteht in Österreich eine Studie auf Basis von Befragungen bei SchülerInnen, die den Film im Rahmen einer Schulvorstellung sahen. Vgl. Helga Amesberger/Brigitte Halbmayr, „Schindlers Liste macht Schule". Spielfilme als Instrument politischer Bildung an österreichischen Schulen. Wien 1995. Zur Kritik an der Methode der Studie vgl. Heinz Wassermann, Hitler – eine Karriere, Schindlers Liste und die Tücken der Sozialwissenschaften, in: Medien & Zeit 3/1997, S. 52–56.

7 „Vecteur d'élaboration de la conscience du passé". Shlomo Sand, Le XXe siècle à l'écran. Paris 2004, S. 475. Der Historiker Sand untersuchte unter diesem Gesichtspunkt die filmische Darstellung historischer Epochen im internationalen Film.

8 Eine Überbetonung der Rezeptionsforschung in der jüngeren Filmwissenschaft ortet Helmut Korte. Er verleiht der Einschätzung Ausdruck, dass „mit Überwindung der Werkdominanz nunmehr der Rezeptionsprozeß verabsolutiert wurde". (Helmut Korte, Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin [3]2004, S. 22.)

9 Hiermit ist wiederum die Terminologie des Mimese-Modells Ricœurs aufgegriffen, das Erll in Bezug zum kollektiven Gedächtnis setzt. Vgl. Erll, Gedächtnis (Anm. 3), S. 150f. Neben den Phasen der Präfiguration und Konfiguration bezeichnet darin die Refiguration die rezeptorische Aneignung eines Werkes durch ein Publikum.

10 Marc Ferro, Cinéma et Histoire. Paris 1977, S. 221.

11 In diesem Sinn etwa auch Sand, Siècle (Anm. 7), S. 471.

12 „De plus, et précisément grâce à son caractère populaire et accessible à tous, le cinéma de fiction pourra servir de révélateur privilégié des codes culturels et des contradictions idéologiques qui travaillent la conscience sociale d'une époque donnée, des mythes dont se nourrissent les croyances collectives, des modes de pensée et des normes de moralité dominants." Ebd., S. 468.

13 Vgl. Gabriele Jutz, Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films. Rohmer, Resnais, Godard, Allio. Münster 1991, S. 23–29; Siegfried Mattl/Karl Stuhlpfarrer, Film und Geschichte. Ein Beiprogramm, in: Zeitgeschichte 21. Jg., September/Oktober 1994, S. 269–279.

14 Vgl. dazu vor allem, Sand, Siècle (Anm. 7), S. 461–465; Guy Hennebelle (Hg.), Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. Paris 1992. Die Zeitschrift Annales eröffnete bereits 1963 mit einem Aufsatz von Annie Kriegel die Rubrik Histoire et Cinéma, die sich mit zeitgenössischen historischen Spielfilmen befasste. Vgl. Jutz, Semio-Histoire (Anm. 13), S. 24.

15 Vgl. Christian Delacroix/François Dosse/Patrick Garcia, Les courants historiques en France. XIX[e]–XX[e] siècle. Paris 2007, S. 395.

16 Vgl. Jutz, Semio-Histoire (Anm. 13), S. 25; Marc Ferro, Analyse de film, analyse de société. Paris 1976.

17 Maurice Halbwachs, Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M. 1985 (original: Les cadres sociaux de la mémoire. Paris 1925).

18 Erll, Gedächtnis (Anm. 3), S. 15.

19 Eine gute Zusammenfassung von Halbwachs' Theorie und ihrer Rezeption bieten auch: Gerald Echterhoff/Martin Saar. Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen, in: Dies. (Hg.), Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Konstanz 2002, S. 13–35.

20 Halbwachs, Gedächtnis (Anm. 17), S. 23.

21 Maurice Halbwachs, Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1991 (original: La mémoire collective. Paris 1950).

22 Nicht unerwähnt bleiben darf im Kontext dieser Arbeit, dass Halbwachs 1944 nach Buchenwald deportiert wurde, wo er – übrigens in Bekanntschaft mit Jorge Semprún – am 16. März 1945 ermordet wurde.

23 Vgl. hier auch Erll, Gedächtnis (Anm. 3), S. 140–142.

24 Echterhoff/Saar, Einleitung, S. 20; In seinem Werk „Stätten der Verkündigung im Heiligen Land" (original: La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Paris 1941) untersuchte Halbwachs dann auch religiöse Gruppengedächtnisse, deren Rahmen weit über die zuvor generationenfixierten Darstellungen hinausreichen. An den konkreten Orten, die im Fall der heiligen Stätten des Christentums einen Erinnerungshorizont von zwei Jahrtausenden umfassen, materialisiert sich für ihn Erinnerung.

25 So z. B. bei McLuhan Marshall, Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden/Basel 1994; Sybille Krämer (Hg.), Medien-Computer-Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a. M. 1998.

26 Erll, Gedächtnis (Anm. 3), S. 124.

27 Vgl. ebd., S. 141.

28 Darauf weisen eindeutig die Untersuchungen des Sozialpsychologen Harald Welzer hin. Vgl. vor allem: Harald Welzer, Sabine Moller, Karoline Tschuggnall, „Opa war kein Nazi", Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. [6]2008.

29 Vgl. vor allem Jan Assmann, Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Ders./Tonio Hölscher (Hg.), Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19; Ders., Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung

und politische Identität in frühen Hochkulturen. München [4]2002. Zum Einfluss der Gedächtnisforschung auf die Geschichtswissenschaft vgl. Marcus Sandl, Historizität der Erinnerung/Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung, in: Günter Oesterle (Hg.), Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 89–119.

30 Assmann, Kulturelles Gedächtnis (Anm. 29), S. 50. vgl. im Folgenden ebd., S. 48–66 sowie Erll (Anm. 3), S. 27–33.

31 Vgl. im Folgenden: Assmann, Kollektives Gedächtnis (Anm. 29), S. 13–15.

32 Ebd., S. 13.

33 Vgl. Lutz Niethammer, Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbeck 2000; Ders., Diesseits des „Floating Gap". Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs, in: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.), Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen 1995, S. 25–50, hier S. 41.

34 Michel Wieviorka, Kulturelle Differenzen und kollektive Identitäten. Hamburg 2003.

35 Den Begriff des *ethnical revival* – im Folgenden vor allem Re-Ethnisierung genannt – prägte Anthony Smith mit seiner Studie: The Ethnical Revival in the Modern World. Cambridge 1981.

36 Als ökonomische Faktoren, welche in den 1970er-Jahren den Entstehungsprozess von kollektiven Identitäten förderten, nennen Analysen häufig die Erdölkrise von 1973 und die darauffolgende Vertrauenskrise der Gesellschaften. Vgl. Wieviorka, Differenzen (Anm. 34), S. 42.

37 Vgl. ebd., S. 31; sowie im Folgenden ebd., S. 30–34.

38 Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis (Anm. 29), S. 13.

39 Die dreibändige Gesamtdarstellung des Holocaust „Die Vernichtung der europäischen Juden" von Raul Hilberg erschien erstmals 1961, auf Deutsch erst 1982; Lucy Dawidowicz, The War Against the Jews. 1933–1945. New York u. a. 1975.

40 Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis (Anm. 29), S. 14.

41 Ähnliches zeigt er am Fallbeispiel des antiken Israels bzw. des Gründungsmythos vom Exodus aus Ägypten. Vgl. Assmann, Kulturelles Gedächtnis (Anm. 29), S. 52f.

42 In der österreichischen KZ-Gedenkstätte findet seit 2006 im Sommer eine Filmretrospektive statt, die jährlich zu gewählten Themenschwerpunkten Holocaust-Spielfilme zeigt. Siehe Näheres auf der offiziellen Seite der Gedenkstätte Mauthausen www.mauthausen-memorial.at.

43 Vgl. hier im Speziellen die Arbeiten von James E. Young, Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust. Wien 1997; Ders., Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur. Hamburg 2002.

44 Vgl. die Angaben bei Aleida Assmann, Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006, S. 259.

45 Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis (Anm. 29), S. 12f.

46 Vgl. dazu Näheres im Kap. 7.1.

47 Die strafrechtliche Grundlage für die Leugnung des nationalsozialistischen Genozids stellt in Frankreich das Gayssot-Gesetz aus dem Jahr 1990 dar.

48 Vgl. Assmann, Kollektives Gedächtnis (Anm. 29), S. 13.

49 Man denke hier u. a. an: Dan Diner (Hg.), Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt a. M. 1988.

50 Im Folgenden: Clemens Wischermann, Geschichte als Wissen, Gedächtnis oder Erinnerung? Bedeutsamkeit und Sinnlosigkeit in Vergangenheitskonzeptionen der Wissenschaften vom Menschen, in: Ders. (Hg.), Die Legitimität der Erinnerung und die Geschichtswissenschaft. Stuttgart 1996, S. 54–85, hier S. 69–71.

51 Assmann, Schatten (Anm. 44), im Folgenden vgl. das erste Kapitel S. 21–61.

52 Bzgl. neuerer Erkenntnisse der neurowissenschaftlichen Gedächtnisforschung vgl. Hans Markowitsch, Autobiographisches Gedächtnis aus neurowissenschaftlicher Sicht, in: Bios. Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen. 2002/2, S. 187–201; Zum Verhältnis von individuellem und sozialem Gedächtnis im Rahmen der Familie vgl. etwa Harald Welzer, Kriege der Erinnerung, in: Gehirn & Geist (5) 2005, S. 40–46.

53 Vgl. Assmann, Schatten (Anm. 44), S. 36. Man könnte ggf. auch vom nationalen bzw. offiziellen Gedächtnis sprechen.

54 Vgl. ebd., S. 57.
55 Ebd.
56 Vgl. Welzer/Moller/Tschuggnall, Opa (Anm. 28).
57 Im Folgenden: Welzer, Kriege (Anm. 52), S. 43.
58 Ebd., S. 42.
59 Ebd.
60 Vgl. ebd., S. 46, weiterführend vgl. auch Hans Markowitsch/Harald Welzer, Das autobiografische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung, Stuttgart 2005; Harald Welzer, Was ist das autobiographische Gedächtnis, und wie entsteht es?, in: Bios, Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 2002/2, S. 169–186.
61 Vgl. Jacques LeGoff, Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt a. M./New York 1992 (original: Storia e Memoria, Turin 1977).
62 Peter Reichel, Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute. München 2001, S. 9.
63 Zitiert und zusammengefasst nach Erll, Gedächtnis (Anm. 3), S. 101: Jurij Lotman/Boris Uspenkij: Zum semiotischen Mechanismus der Kultur, in: Karl Eimermacher (Hg.), Semiotica Sovietica. Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären und modellbildenden Zeichensystemen, Bd. 2. Aachen 1986, S. 853–880.
64 Zur Kultursemiotik vgl. Roland Posner/Dagmar Schmauks, „Kultursemiotik", in: Ansgar Nünning (Hg.), Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart [3]2004, S. 364–365; Die folgende Zusammenfassung folgt wiederum Erll, Gedächtnis, S. 101–105.
65 Erll, Gedächtnis (Anm. 3), S. 102.
66 Ebd., S. 104.
67 Die Differenz greift die begriffliche Unterscheidung von *Mémoire* und *Histoire* bei Paul Ricœur auf, die im Folgenden erläutert wird.
68 Vgl. etwa Lucian Hölscher, Geschichte als „Erinnerungskultur", in: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.), Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen 1995, S. 146–168.
69 Hayden White, Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore/London 1973; Zu den geschichtswissenschaftlichen Theoriedebatten vgl. Hartmut Bergenthum, Geschichtswissenschaft und Erinnerungskulturen. Bemerkungen zur neueren Theoriedebatte, in: Günter Oesterle (Hg.), Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 121–162.
70 Vgl. Delacroix/Dosse/Garcia, Courants (Anm. 15), S. 483–490. Dazu zählt vor allem das Hauptwerk: Paul Ricœur, Zeit und Erzählung, 3 Bde. München 1988–91 (original: Temps et récit, 3 vol. Paris 1983–1985); sowie eines der späteren Werke: Ders., Gedächtnis, Geschichte, Vergessen. München 2004 (original: La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Paris 2000).
71 Vgl. hierzu einige auf Deutsch erschienene Beiträge: Paul Ricœur, Zwischen Gedächtnis und Geschichte, in: Transit (22) 2001/2002, S. 3–17; Ders., Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Münster/Hamburg/London 2002; Ders., Gedächtnis – Vergessen – Geschichte, in: Klaus Müller/Jörn Rüsen (Hg.), Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek b. H. 1997, S. 433–454, im Folgenden vor allem S. 440f. Vgl. dazu auch François Dosse, Paul Ricœur: entre mémoire, histoire et oubli, in: Cahiers français (303) 2001, S. 15–21; Michel de Certeau, Das Schreiben der Geschichte. Frankfurt a. M. 1991 (original: L'écriture de l'histoire. Paris 1975).
72 Ricœur, Zwischen Gedächtnis und Geschichte (Anm. 71), S. 9f.
73 Ebd., S. 12.
74 Ebd., S. 14.
75 Darauf hat vor allem Peter Burke in seinem Plädoyer für eine „Sozialgeschichte des Erinnerns" hingewiesen. Erinnerungskultur ist nicht zuletzt eine Frage von Hegemonien und Deutungshoheiten. Vgl. Peter Burke, Geschichte als soziales Gedächtnis, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.), Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a. M. 1991, S. 289–304.
76 Ricœur, Gedächtnis (Anm. 70), S. 1; vgl. auch Dosse, Ricœur (Anm. 71), S. 15–21.
77 Vgl. Sandl, Historizität (Anm. 29), S. 95.
78 Ricœur, Gedächtnis – Vergessen – Geschichte (Anm. 71), S. 446; vgl. zudem Erll, Gedächtnis (Anm. 3), S. 46.

79 Zur Visualisierung und Narrativierung des Historischen vgl. z. B. den Sammelband: Fabio Crivellari u. a., Medialität (Anm. 4).
80 Vgl. Dörfler, Schatten (Anm. 2), S. 24; vgl. des Weiteren Manfred Hattendorf, Dokumentarfilm und Authentizität. Konstanz 1994.
81 Vgl. Georges Didi-Huberman, Bilder trotz allem. München 2006, S. 195 (original: Images malgré tout. Paris 2003).
82 Dörfler, Schatten (Anm. 2), S. 27.
83 Vgl. Sven Kramer, Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999, S. 31f.
84 Vgl. Manuel Köppen, Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust, in: Ders./Klaus Scherpe (Hg.), Bilder des Holocaust: Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln/Weimar/Wien 1997, S. 145–171, hier S. 158f.
85 Dörfler, Schatten (Anm. 2), S. 28.
86 Vgl. Orthwin Thal, Realismus und Fiktion. Literatur- und filmtheoretische Beiträge zu Adorno, Lukàcs, Kracauer und Bazin. Dortmund 1985.
87 Siegfried Kracauer, Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Welt. Frankfurt a. M. [3]1996 (1964), S. 216.
88 Vgl. hier Dörfler, Schatten (Anm. 2), S. 26 und die dortigen Angaben.
89 Vgl. ebd., S. 23.
90 Zum Realitätseindruck im Kino vgl. Christian Metz, Semiologie des Films. München 1972, S. 20–35.
91 Vgl. etwa die filmtheoretischen Beiträge des Philosophen Gilles Deleuze: Kino 1. Das Bewegungs-Bild. Frankfurt a. M. 1989 (original: Cinéma 1: L'Image-mouvement. Paris 1983); Ders., Kino 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt a. M. 1991 (original: Cinéma 2: L'Image-temps. Paris 1985).
92 Korte, Einführung (Anm. 8), S. 15f.
93 Vgl. ebd.
94 Vgl. Roland Barthes, Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988 (origina: L'aventure sémiologique. Paris 1985); Vgl. die Abhandlung zu Theorien des Narrativen von Wolfgang Müller-Funk, Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien/New York [2]2007, hier v. a. S. 51–55.
95 Korte, Einführung (Anm. 8), S. 23–25.
96 Neben Korte bietet die gängigste Gesamtdarstellung: Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse. München 2002.
97 Dementsprechend wurde ein Filmbeobachtungsraster erarbeitet, das die Kategorien der Filmanalyse in modifizierter Form enthält (vgl. Anhang 1).
98 Faulstich, Grundkurs (Anm. 96), S. 23.

3. Der Film als Medium offizieller und sozialer Gedächtnisse: 1945–1969

3.1. Fehlende Repräsentationen der Shoah im französischen Film in den ersten Nachkriegsjahren

Studien zu Holocaust-Filmen, wie jene von Lawrence Baron, enthalten eine Reihe international erfolgreicher Filme, die – gleichsam in unmittelbarer Reaktion auf die Ereignisse – zwischen 1945 und 1949 entstanden. Auch Henry Rousso betont, dass zwischen 1944 und 1947 die Zeitgeschichte überproportional häufig in französischen Dokumentar- und Spielfilmen thematisiert wurde, bevor sich eine lange Phase des Desinteresses einstellte.[1] Die Deportation blieb in diesem Filmschaffen jedoch ein Tabuthema. Erst 1960 entstand der erste französische Spielfilm, der die Geschichte der Konzentrationslager direkt behandelte. Muss daher von einer Leerstelle im französischen Kino gesprochen werden? Und falls ja, inwieweit lassen sich Faktoren ausmachen, welche diese Stille erklären könnten?

Welche Gedächtnisfunktion Filmbilder erfüllten bzw. zu erfüllen hatten, erschließt sich aus einem Blick auf die unmittelbar mit der *Libération* 1944 einsetzende nationale Gedächtnisbildung. Die folgende Darstellung der Erinnerungskultur Frankreichs während der IV. Republik holt hierzu punktuell etwas weiter aus, in der Absicht, nachfolgende Gedächtnistransformationen vor dem Hintergrund der zentralen Nachkriegserzählung Frankreichs verständlich zu machen. Insgesamt gilt es eine doppelte Problematik in Bezug auf die Shoah-Erinnerung festzumachen. Einerseits war sie im Rahmen der jüdischen Erinnerungsgemeinschaft dem *récit national* verpflichtet, andererseits blieb der Genozid 1945 in einem diffusen Licht als Teil der Deportationsgeschichte zurück. Diese sollte wiederum im Ringen um Integration in das nationale Vergangenheitsnarrativ tendenziell in die Nähe der Résistancegeschichte gestellt werden, was aufgrund einer medialen Bilderflut m. E. gelang.

3.1.1. Die Etablierung des Résistance-Mythos als maßgebliche Nachkriegserzählung

Der Zweite Weltkrieg hinterließ in ganz Europa – wenngleich in sehr unterschiedlichem Ausmaß – Gesellschaften, die durch Tod und Zerstörung tief geprägt waren. Das Elend des Kontinents, das ein westeuropäisches Land wie Frankreich freilich vergleichsweise weniger betraf als Osteuropa, hatte politische, ideologische und nationale Sinngefüge ins Wanken gebracht.[2] Frankreich hatte gemäß alten Wahrnehmungsmustern (nach dem Sieg 1918 gegen den Erzfeind Deutschland) 1940 ein Debakel erlitten und stand nach der Befreiung vor den uneingestandenen Trümmern einer *étrange défaite*, deren Ursache viele Menschen im allgemeinen Versagen der herrschenden Klasse sahen. Das autoritäre Regime des Maréchal Pétain befand sich fortan als Makel im Geschichtsbuch der traditionsreichen Demokratie. Unter den gegebenen Voraussetzungen war zudem der Machterhalt der *grande nation*

im internationalen Kräftespiel 1945 ernsthaft in Frage gestellt. In dieser Situation kam dem unmittelbaren Ringen um die Deutung der Vergangenheit eine eminente Bedeutung bei der Wiederherstellung der nationalen Identität Frankreichs zu. Eine Politik der kollektiven Gedächtnisbildung ritt im Galopp jeder Geschichtsschreibung voraus, um jene Vergangenheitsnarrative zu schaffen, die, wie der britische Historiker Tony Judt befand, überall in Europa, mit Ausnahme der BRD, die Gestalt politischer Mythen annehmen sollten.[3] Die Länder Ost- und Westeuropas ähnelten ungeachtet der fundamental verschiedenen politischen Konstellationen einander in ihrer politisch rekonstruierten Darstellung der Ereignisse. Mit graduell divergierender Berechtigung verknüpften sie die Kriegsschuld Deutschlands mit einer Stilisierung der eigenen Nation zum *Opfer* Deutschlands und/oder des Nationalsozialismus. In dieser Erinnerung blieb gerade in Frankreich ein altes Feindbild erhalten, das für all das stand, was man selbst nicht war:

> „In dieser Situation wurde der Mythos vom ‚Widerstand' bzw. von der ‚Résistance' geboren. Wenn es für die Jahre 1939 bis 1945 einen Anknüpfungspunkt für die nationale Erinnerung geben sollte, musste er das Gegenteil dessen repräsentieren, wofür jetzt die Deutschen standen."[4]

Als Gedächtnisakteur der Nation gab Charles de Gaulle selbst vom ersten Akt an eine mediengerechte Performance auf der Bühne des Geschehens. Das Ereignis der *Libération* 1944 nutzte der General umgehend dazu, dem Selbstbild des durch die Okkupation gemarterten Frankreichs eine neue Prägung zu geben. Mit seinem glorreichen Einzug in Paris am 25. August 1944 und seiner ersten Rede am Hôtel de Ville erhob er sich zu jenem Baumeister, der mit gezielten Worten die Grundsteine für den Gründungsmythos Frankreichs der Nachkriegszeit legte:

> „Paris! Gekränktes Paris! Zerbrochenes Paris! Gequältes Paris! Aber befreites Paris! Sich selbst befreit, befreit durch sein Volk mit der Hilfe der Armeen Frankreichs, mit der Unterstützung und Hilfe von ganz Frankreich, des Frankreichs, das kämpft, des einzigen Frankreichs, des wahren Frankreichs, des ewigen Frankreichs."[5]

De Gaulle sah sich selbst als Repräsentant des während der Okkupation in Form der *France libre* und *France combattante* fortbestehenden Frankreichs, das sich selbst befreite und somit als Volk des Widerstands bestätigte und nun den wenigen Vaterlandsverrätern keinen Platz einräumen sollte. In diesem Konstrukt schien die Vichy-Regierung als Klammer in der Geschichte auf. Das Bild de Gaulles von der Résistance stellte allerdings die konkrete Gruppe der *Résistants* zurück und betonte vielmehr ein *peuple en résistance*. Deshalb wird dieses Narrativ unter der Bezeichnung *résistancialisme* zusammengefasst.[6] Rousso hat das Spezifische an de Gaulles Geschichtsdarstellung wie folgt herausgestellt:

> „Diese kohärente und relativ selbstreferenzielle Vision konstituiert das, was man als ‚gaullschen Résistancialismus' bezeichnen kann, der sich weniger durch eine Glori-

fizierung der Résistance (und schon gar nicht der Résistants) definiert, denn durch eine Zelebration eines Volkes *en résistance*, welches der Mann des 18. Junis symbolisiert; und zwar ohne Parteien, Bewegungen oder Personen der Untergrundbewegung als Vermittler.“[7]

Frankreich leistete in erster Linie gegen die deutsche Besatzung Widerstand. Dass es sich überwiegend um Widerstand gegen Franzosen des Vichy-Regimes und Kollaborateure handelte, sparte diese Erzählung zumeist völlig aus. Das Vorgehen de Gaulles wird vor allem aus der geopolitischen Situation heraus erklärbar, zumal es darum ging, dem realen Machtverlust Frankreichs entgegenzuwirken und am Tisch der Sieger Platz zu nehmen. „Die Erzählung eines nationalen Befreiungskampfs schien zur Wiedererlangung der alten Machtposition wohl die geeigneteste zu sein.“[8] Eine solche Erinnerung der unmittelbaren Vergangenheit musste weite Teile der Bevölkerung integrieren, um in einem Land, das politische und gesellschaftliche Gräben zurückgelassen hatte, als identitäts- und einheitsstiftender Faktor seine Wirkung zu entfalten. Die Erfahrung der Kollaboration, der Vichy-Regierung, die große opportunistische Mehrheit und die innere Zerrissenheit der Résistance, die in einem schwierigen, von Misstrauen geprägten Prozess 1943 zum *Conseil national de la Résistance* (CNR) zusammengeführt wurde, machten die Wiederherstellung des inneren Zusammenhalts Frankreichs zum politischen Gebot der Stunde.

Wechselt man von der Gedächtnisformation des offiziell-politischen Gedächtnisses in die sozialen Gedächtnisse von Gruppierungen, stellt sich diese Herausforderungslage noch diffiziler dar. Der Zweite Weltkrieg hinterließ neben dem Gedächtnisstifter de Gaulle, der nach seinem Rücktritt im Januar 1946 für über ein Jahrzehnt von der politischen Bühne verschwinden sollte, soziale Gruppen, die als AkteurInnen oder Opfer der Geschichte für sich oder in Konflikt zueinander versuchten, *ihre* Erzählung in der Gesellschaft zu verankern. Am Beginn des Prozesses fungierten sie als primäre Gedächtnisträger, die ihre partikulare Narration der Vergangenheit in das kollektive Nationalgedächtnis Frankreichs einzuschreiben versuchen konnten, wie Robert Frank meint: „Diese Gedächtnisse rekonstruieren die gemeinsame Vergangenheit jeweils auf eine eigene Art. Unterschiedlich, manchmal konflikthaltig, gehen sie militant vor, denn die Herausforderung besteht für sie darin, die Allgemeinheit von der Notwendigkeit zu überzeugen, gegen das Vergessen anzukämpfen.“[9] Die WiderstandskämpferInnen hatten zunächst gute Aussichten, dieses Ziel zu erreichen, da sie – mit Heldenkampf assoziierte – Identifikationsangebote bereitstellten, die der Erzählung vom nationalen Befreiungskampf gegen den Nationalsozialismus am nächsten kamen. So ließ der General das erste große nationale Gedächtnisritual nach der Befreiung von Paris am Tag der *Armistice*, dem 11. November 1944, abhalten und stellte auf diesem Weg symbolisch die Verbindungslinie zwischen Soldaten des Ersten Weltkrieges und der Résistance her. Widerstandskämpfer, französische und britische Soldaten nahmen daran teil, während die Deportierten zu diesem Zeitpunkt größtenteils noch nicht einmal befreit waren. Der Mythos vom Untergrundkampf im geteilten Frankreich ließ allerdings bald in den Obertönen die Kollaboration hörbar mitklingen. Der Widerstandskämpfer der *résistance intérieure* transportierte das Geschehen eines franko-französischen Kampfes und konnte somit

nicht ausschließlich zu einem Soldaten, der im Kampf für Frankreich stand, umgeschrieben werden.

Einen weiteren hinderlichen Faktor bildete die Bipolarisierung zwischen gaullistischer und kommunistischer Sicht der Ereignisse, die eine lagerübergreifende Erinnerung unmöglich machte. Der Résistance-Mythos hatte als Produkt des offiziellen Gedächtnisses eine Kitt-Funktion zwischen den politisch heterogenen sozialen Gedächtnissen, die nicht von langer Dauer war. Die Manifestation des inneren Zusammenhaltes der *Résistants* war nach außen hin eine schlichte Notwendigkeit, um in einer *union sacrée* Stärke zu signalisieren. Der vor allem durch linke Kräfte repräsentierte CNR setzte sich mit seinen Erneuerungsbestrebungen der französischen Gesellschaft gegenüber der auf Konsolidierung und Stärkung staatlicher Autorität ausgerichteten Politik de Gaulles jedoch nicht durch.[10] Das Projekt einer „grand parti de la Résistance" scheiterte noch 1945 an den divergierenden Polen einer gaullistischen und links-gerichteten Vision der Zukunft des Landes. Der Hauch der *Révolution*, der 1944 in der französischen Luft zu spüren war und der *Libération* eine innere gesellschaftliche Bedeutung hinzufügen wollte, verzog sich, und mit ihm auch das öffentliche Ansehen der Résistance, deren Repräsentanten sich je nach politischer Ausrichtung bald in den sich etablierenden Parteien wiederfanden und gegenüberstanden. Umfragen der Zeit belegen, wie flüchtig das öffentliche Interesse an einem politischen Gewicht der organisierten Widerstandskämpfer war:[11]

> „Im Dezember 1944 erachten 47 % die Repräsentanz der Résistance im politischen Leben für nicht ausreichend. Im März 1945 hingegen haben 53 % keine Meinung zum Programm des CNR, das sie entweder nicht kennen oder vergessen haben. Im April wünschen sich nur mehr 12 %, dass die Résistance eine neue Partei gründet und 79 % definieren sie als patriotische Bewegung, die, je nach Anlass, die herkömmlichen Parteien animieren könnte."[12]

In dieser Diskrepanz zwischen nationaler Mythosbildung und partikularen Gruppengedächtnissen taucht auch die Gruppe der Ex-Deportierten auf. Die Überlebenden der Konzentrationslager hatten, insofern sie sich politisch positionierten, kein Interesse, als passive Opfer präsent zu bleiben. Sie suchten in ihrer Eigenschaft als politisch Deportierte an das Résistance-Narrativ anzudocken. Diese Einschreibung, die visuell in den ersten öffentlichen Gedenkritualen vollzogen wurde, schien zunächst am meisten Anerkennung zu bringen. Auf den Champs Elysées defilierten in den Abendstunden des 14. Juli 1945 die Deportierten neben Militär, Widerstandskämpfern und *combattants* des Ersten Weltkrieges.[13] Ein Jahr später sahen sich die Deportierten bei der Gedenkzeremonie bereits an den Rand gedrängt. Das Bild der in Sträflingskleidern marschierenden Häftlinge unterminierte das militarisierte Setting der Gedenkfeier.[14] Dennoch bot de Gaulles Erzählung vom nationalen Widerstandskampf also auch den Opfern der Deportation die Möglichkeit, sich ungeachtet ihrer politischen Ausrichtung vorübergehend im kollektiven Gedächtnis des Kampfes, einer *mémoire combattante,* zurechtzufinden, indem sie statt als passive Opfer als *héros positifs* betrachtet werden wollten, die Teil am Sieg Frankreichs hatten. So erinnert sich der

kommunistische Mauthausen-Überlebende Pierre Daix in seinen Memoiren an eine persönliche Begegnung mit de Gaulle Anfang Mai 1945:

> „Es war das erste Mal, dass ich seine Stimme mit seinen unerwarteten Kopfbewegungen und seinem langsamen und hämmernden Rhythmus hörte. Der Sieg war da. Wir [die Deportierten] hatten unseren Anteil daran. ‚Frankreich … braucht … alle seine Kinder, und ich meine … alle … seine Kinder.' Das hieß, uns genauso wie die anderen. Aber nicht mehr als die anderen."[15]

Während die prominenten Köpfe unter den Ex-Deportierten alsbald in der Politik unterkommen sollten, gelang es den politisch Deportierten als Kollektiv nicht, sich bruchlos in das Résistance-Narrativ einzuschreiben. Auch die kommunistische Partei, die gemeinhin den Ruf des *parti des déportés* genoss, behandelte die Ex-Deportierten intern mit Zurückhaltung und signalisierte unmissverständlich, dass sie keine Clanbildungen innerhalb der Partei zulassen würde, indem sie ex-deportierte Parteifunktionäre voneinander isolierte.[16] Mit der Gründung von Verbänden und der Publikation von Memoiren schufen die Überlebenden die institutionellen Rahmen, in denen sich das soziale Gedächtnis verfestigen konnte und die KZ-Überlebenden den Kampf um offizielle Anerkennung aufnahmen.[17] Ein Kampf, der erst zehn Jahre später erste Früchte tragen sollte, wie die Entstehung von *Nuit et brouillard* (vgl. 3.2.) verdeutlicht. Die Dachverbände gruppierten sich nach anfänglichen Bestrebungen, den Geist der *unité* aus der Lagerzeit beizubehalten, in überparteiischen Organisationen, doch schon 1949/50 widerspiegelten sich in der Vereinslandschaft die politischen Trennlinien.[18]

3.1.1.1. Die Rolle der Filmbilder bei der Einschreibung der Deportation in das kollektive Gedächtnis und dem Fehlen einer Unterscheidung von Deportation und Shoah

Warum war es trotz der Bestrebungen auf Seiten der KZ-Verbände so schwierig, die Geschichte der Deportation in die heroisch konnotierte Widerstandserzählung einzuflechten, um so vermutlich auch Niederschlag in den frühen Spielfilmen zu finden? Die Antwort lässt die weiter oben beschriebene Unterscheidung von *cadres sociaux* und *médiaux* anschaulich werden. Kurz gesagt: Diese Variante des sozialen Gedächtnisses spießte sich an jenen kollektiven Bildern, welche über den *cadre filmique* 1945 in der Gesellschaft verbreitet und eingebrannt wurden. Die Fotos und Filme der befreiten Konzentrationslager ließen sich auch durch Identifikationsangebote heroischer *déportés résistants*, die in so mancher früher Lagerliteratur zwischen 1945 und 1948 kursierten, nicht überschreiben. Pierre Daix, als 22-Jähriger aus Mauthausen zurückgekehrt, fragte im Bewusstsein der Macht der Bilder: „Wie sollte ich meine Erfahrung als Überlebender kommunizieren? Die Öffentlichkeit interessierte sich nur für den Horror der Lager. Dass es dort auch Widerstand gegeben hatte, verstörte die Leute in ihrem Mitleid."[19]

Interesse und Mitleid der Öffentlichkeit an den Ex-Deportierten währten freilich nur kurz, doch waren sie Ausdruck einer neuen Massenmedialisierung. Zeitungs- und Film-

bilder der befreiten Lager konfrontierten Millionen von Franzosen im Frühjahr 1945 mit dem Grauen der Konzentrationslager. 1945 besuchten bereits 7,5 Millionen Französinnen und Franzosen wöchentlich eine Kinovorstellung, in der sie über Bild und Ton Neuigkeiten aus der Welt erfuhren.[20] Die Flut der Bilder setzte mit dem Auffinden des Buchenwald-Außenlagers Ohrduf durch die US-Armee am 5. April 1945 ein. Die SS hatte dort vor ihrer Flucht die noch lebenden Häftlinge ermordet. Als am 12. April die Generäle George Patton, Omar Bradley und Dwight Eisenhower das mit Leichen übersäte Lager besichtigten, fiel die Entscheidung, fortan flächendeckend Aufnahmen und Berichte zu verbreiten. Zudem setzte daraufhin ein regelrechter Ansturm auf weitere befreite Konzentrationslager ein, damit sich Soldaten und Journalisten vor Ort ein Bild von den NS-Gräueln machen konnten, mit dem sie dann die Welt versorgen sollten.[21] Das seit September 1944 wieder wöchentlich laufende Nachrichtenjournal *Actualités* konfrontierte zwischen dem 27. April und 1. Juni 1945 die französische Öffentlichkeit mit den Schreckensbildern von Krematorien, Leichenbergen und bis auf die Knochen abgemagerten Menschen.[22]

Die Medialisierung der befreiten Konzentrationslager brachte zudem eine weitere Verzerrung im kollektiven Gedächtnis mit sich, die durch die Geschichte zwar schon sehr bald (im Nürnberger Prozess) aufgeklärt werden konnte, jedoch erst viel später Eingang ins Bewusstsein der Menschen fand: die fehlende Wahrnehmung des Genozids. Die Medialisierung der Konzentrationslager geschah in Frankreich ausschließlich im Kontext der Befreiung durch amerikanische (Buchenwald, Dachau) oder britische (Bergen-Belsen) Truppen. Eine bestehende sowjetische Reportage über Auschwitz und Auschwitz-Birkenau, die ermöglicht hätte, den Genozid zu thematisieren, fand nicht den Weg in die französische Fernsehberichterstattung.[23] Die Historikerin Annette Wieviorka kommt zum Ergebnis, dass der Völkermord in der einseitigen medialen Aufbereitung als Leerstelle im öffentlichen Gedächtnis zurückblieb:

> „In dieser Entdeckung der Lager gibt es für die Juden keinen Platz. Auschwitz ist weit weg in der sowjetischen Zone und hat nicht von derselben medialen Orchestration profitiert. Die dominierenden Bilder der Lager sind zweifelsohne jene aus Buchenwald und aus Dachau, perfekter Ausdruck des Systems der Konzentrationslager, aber in keiner Weise der Vernichtung der Juden."[24]

Die Bilderflut zeichnete vom KZ-System unter dem Begriff *camps de la mort* ein diffuses Bild, in dem die Masse der Opfer anonym blieb. Die Bezeichnung „Jude" tauchte in den Medien nicht auf.[25] Die Nachrichtendramaturgie zeigte in ihrem Duktus kein Abbild des jüdischen Genozids, sondern schuf eine Ikonografie der „Todeslager", in denen die französischen Patrioten umgekommen waren. Die Bilder waren in der nationalen Berichterstattung zudem in einen Diskurs der Entrüstung eingebunden, der in nationalistischer Kampfrhetorik darauf abzielte, den Hass der ZuseherInnen gegen Deutschland zu schüren: „Deutsche, […] ihr habt Bußgeld zu zahlen, […] die Schuldigen sind nicht nur Adolf Hitler und sein Führungsstab, sondern ganz Deutschland, denn alle Deutschen waren Komplizen."[26] Die fehlende Unterscheidung zwischen Konzentrations- und Vernichtungslager ergab sich jedoch

nicht nur medial, sondern war auch historisch insofern bedingt, als Juden genauso wie politische Opfer, wenngleich mit unterschiedlichen Destinationen, in ähnlicher Weise deportiert worden waren.[27] Annette Wieviorka sieht in diesem Umstand die eigentliche Ursache dafür, dass in Frankreich die Erinnerung an den Holocaust unausweichlich innerhalb des Kontextes der Deportation in die Konzentrationslager gesehen und dementsprechend in den Medien übernommen wurde.[28] Die Komplexität der Deportationsgeschichte 1940–1945 überlagerte so das besondere Phänomen des Genozids und erschwerte die Etablierung des kollektiven Gedächtnisses sowohl der Shoah als auch der Deportation im Allgemeinen von Beginn an.[29] Das Medium Film trug zum Weiterbestehen dieser Konfusion bei. Dass der Völkermord durchaus schon als solcher erkannt werden konnte, ist an einzelnen Berichten ersichtlich, die jedoch nicht die heute üblich gewordene Wahrnehmung erfuhren. So schrieb *Le Monde* am 22. April 1945, dass in den Lagern Auschwitz und Birkenau 1.715.000 Juden ermordet und verbrannt worden waren. Am 1. August desselben Jahres lieferte ein Interview mit einem politischen Auschwitz-Häftling einen expliziten Hinweis auf die Vernichtung des jüdischen Volkes: „Wir haben alle Folterungen kennengelernt, vor allem die Gaskammern für die Israeliten."[30] Der Nürnberger Prozess machte wenig später die Tragweite der Vernichtung in der Öffentlichkeit schrittweise sichtbar. Am 20. Oktober 1945 titelte *Le Monde*: „5.700.000 Juden in Europa sind umgekommen". Der Terminus Genozid fand Eingang in die Berichterstattung der Medien. Nichtsdestotrotz fehlte im offiziellen Gedächtnis, geprägt durch die mediale Bilderflut der westlichen Alliierten, die Unterscheidung zwischen Konzentrations- und Vernichtungslager als Voraussetzung für die Wahrnehmung des Genozids als spezifisches Phänomen der nationalsozialistischen Vernichtung.

Nach dem heutigen wissenschaftlichen Kenntnisstand wurden 63.085 Menschen in Frankreich Opfer der politischen bzw. nicht-rassischen Verfolgung. 59 Prozent, das heißt37.025 von ihnen kehrten zurück. Im selben Zeitraum wurden 75.721 Juden aus Frankreich in die Todeszentren deportiert. Nur 3 Prozent von ihnen, 2500 Menschen, überlebten, das heißt, dass 95 Prozent der Zurückgekehrten Überlebende der Konzentrationslager und nicht der Vernichtungslager waren.[31]

3.1.1.2. Rückkehr zu republikanischen Traditionen – die jüdisch-französische Erinnerungsarbeit vor einem spezifischen Shoah-Gedächtnis

Ein zweiter Faktor, der das Fehlen einer von der nationalen Résistance-Erzählung abweichenden Variante (d. h. einer den Völkermord enthaltenden) erklärbar macht, ist die Reaktion der jüdischen Opfer auf die Gedächtnispolitik de Gaulles einerseits und auf das Ereignis der Shoah andererseits. Zunächst ist es beim Stand der Forschung schwierig, eine in Zahlen gefasste Auskunft über das französische Judentum nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges zu geben. Die französische Gesetzgebung kehrte 1945 zur laizistischen Tradition der III. Republik zurück. Als Jude existierte man also nur innerhalb einer Religionsgemeinschaft, aber nicht vor dem Staat. Schätzungen gehen davon aus, dass 1945 zwischen 150.000 und 200.000 Juden in Frankreich lebten.[32] Die provisorische Regierung de Gaulles schaffte nach der

Befreiung Paris' bzw. Frankreichs umgehend die anti-jüdischen Gesetze Vichys ab. Juden waren ab sofort wieder im vollen Umfang *citoyens*.[33] Somit erfüllte Frankreich bald wieder die Funktion eines Aufnahmelandes für aus anderen Ländern flüchtende Juden. Zunächst für jene, die aus den osteuropäischen „Volksdemokratien" flohen, Ungarn, Polen, Bulgarien, Rumänien etc., 1956/57 sollten 7.000 von Nasser vertriebene ägyptische Juden folgen.

Die Politik der offiziellen jüdischen Repräsentanten war in den Nachkriegsjahren eindeutig darauf ausgerichtet, den Keil, den die NS-Besatzung und das Vichy-Regime zwischen die französische Gesellschaft und die jüdische Bevölkerung getrieben hatten, zu entfernen. Die jüdische Loyalität gegenüber Frankreich äußerte sich in positiver Absorption der nationalen Vergangenheitsfassung. Wenngleich die Kollaboration und das Vichy-Regime nicht gänzlich negiert wurden, so doch zumindest marginalisiert, um den gewünschten Einklang mit der französischen Version der Vergangenheit herzustellen. Die Rückkehr zur Normalität der Gleichberechtigung in der laizistischen Tradition Frankreichs schloss bald an bestehende Erzähltraditionen an, indem Parallelitäten zwischen 1789 und 1944 gesucht und gefunden wurden. Edmond Dreyfus brachte dies am 19. Mai 1946 bei der Generalversammlung der jüdischen *Association consistoriale de Paris* (ACIP) zum Ausdruck:

> „So hat Frankreich, das uns 1789 befreit hat, 1944 wieder befreit. Frankreich selbst überlebt gleichfalls. […] Wir haben unseren Platz in seinem Heim wieder eingenommen, wir müssen ihn wieder einnehmen, mit der Diskretion, die das Leid und die Würde erforderlich macht, und wir müssen fortfahren zu dienen."[34]

Der französische Historiker Michel Winock sieht in der geringen Rate französischer Juden, die nach der Staatsgründung Israels 1948 dorthin auswanderten, nämlich 3.000 (von denen wiederum 98 Prozent erst ab 1933 nach Frankreich gekommen waren), einen Beweis für das Bemühen, wieder in der französischen Gesellschaft Platz zu nehmen.[35]

Die spezifisch jüdische Erinnerungsarbeit fand ansonsten im Wesentlichen außerhalb der offiziellen Erinnerungskultur Frankreichs statt:

> „In einer ersten Phase, jene die unmittelbar auf die Shoah folgt, tauchen die Überlebenden in keiner Gruppierung, in keiner Fraktion der zivilen Gesellschaft auf. […] Die Verbände der jüdischen Überlebenden sind Orte geselligen Zusammentreffens und der gegenseitigen Unterstützung ohne Ambition sich an andere zu wenden, außer an diejenigen, welche dieselbe Erfahrung durchgemacht haben."[36]

In einem weitgehend auf die soziale Gruppe beschränktem Gedenken stellte die organisierte jüdische Gemeinde Frankreich in den Nachkriegsjahren den Genozid noch in keiner Weise als spezifische Erinnerungseinheit dar, die explizit öffentlichen nationalpatriotischen oder politischen Erinnerungsdiskursen widersprach. Beispielhaft lässt sich dies an Denkmälern jener Zeit festmachen. Am Friedhof Père Lachaise in Paris etwa, wo Überlebendenverbände für die einzelnen Leidensorte je eigene Mahnmale an der nordöstlichen Mauer errichteten, enthielt das 1949 erbaute Auschwitz-Denkmal die Inschrift: „In Erinnerung an die 180.000 Männer,

Frauen und Kinder, aus Frankreich deportiert, in Auschwitz vernichtet, Opfer der Nazibarbarei.“[37] Jeglicher Verweis auf die jüdische Herkunft der Opfer unterblieb. Die Kodierung der Opfer als Teil der Nazi-Barbarei entsprach dem offiziellen konsensualen Narrativ der Zeit.[38]

Auf 1947 geht ebenfalls eine Denkmalinitiative für alle jüdischen Opfer des Weltkrieges zurück, welche der *Comité général de défense des Juifs* durch Spenden 1949 in der Synagoge Rue de la Victoire verwirklichen konnte. Die Inschrift auf dem Denkmal bezieht sich auf alle Opfer und nicht, wie beabsichtigt, ausschließlich auf die jüdischen Opfer: „1939–1945. Im Gedenken an unsere im Krieg und in der Résistance kämpfenden Brüder, die in den Lagern umgekommen sind, erschossen, gefoltert, verbrannt wurden. Und an die unzähligen Opfer der deutschen Barbarei.“[39] Das Denkmal in der Synagoge Rue de la Victoire, welches die jüdischen Opfer unter die französischen Opfer subsumierte, sollte in seiner Bedeutung wenige Jahre später durch ein bis dahin weltweit einzigartiges Denkmal abgelöst werden, dessen Entstehungsbedingungen hier kurz Erwähnung finden sollen.

Am 27. Mai 1953 fand die Grundsteinlegung für den *Mémorial du martyre juif* auf einem von der Stadt Paris zur Verfügung gestellten Gelände, in der Rue Geoffrey l’Asnier, statt. Hinter dem Denkmalprojekt stand Isaac Schneersohn (ein französischer Jude russischer Herkunft), dessen Konzept vorsah, die französischen Juden in das Opferkollektiv der europäischen Juden einzubetten. Bereits am 30. Oktober 1956 fand die Einweihung des Denkmals, das den Namen *Mémorial du martyr juif inconnu* trug, im Herzen des Marais statt. Frankreich war somit das erste Land weltweit, in dem mit einem Monument *allen* jüdischen Opfern des nationalsozialistischen Genozids gedacht wurde.[40] Am Beginn der jüdischen Gedächtnisarbeit in Frankreich stand auch das einzigartige CDJC, das sich seit 1956 ebenfalls in der Rue Geoffrey l’Asnier befindet, jedoch bereits 1943 auf Initiative Isaac Schneersohns konstituierte. Schon 1942 sah er die Notwendigkeit, Dokumente, welche Aufschluss über das Schicksal der französischen Juden während des Nationalsozialismus bzw. des Vichy-Regimes gaben, zu sammeln. Am 28. April 1943 in Grenoble gegründet, spürte das CDJC Materialien auf, welche mit Hilfe von Mitgliedern der Résistance von Schneersohn unter sicherer Verwahrung blieben. Im August 1944 bezog das Dokumentationszentrum sein erstes Büro in Paris und nahm seine Tätigkeit auf, die ab 1945 durch Léon Poliakov ihren eigentlichen Aufschwung erlebte. Das Dokumentationszentrum war durch Joseph Billig auch am Nürnberger Kriegsverbrecher-Prozess vertreten, der zum Kreis derjenigen zählte, denen die offiziellen Dokumente zukamen. Diese institutionellen und personellen Voraussetzungen legten den Grundstein für einen außergewöhnlichen Fundus an Archivalien, der das CDJC in die Lage versetzte, zahlreiche Aufgaben zu bewältigen:

> „[…] die Sicherstellung des jüdischen Gedächtnisses, die Organisation der Prozesse und – seit 1945 – das Vorantreiben der historischen Forschung. In den ersten beiden Jahren nach Ende des Krieges wurde eine bemerkenswerte Arbeit zur Geschichte der Juden in Frankreich geleistet.“[41]

Ein Unikum bildete die 1946 (!) gegründete Zeitschrift *Le monde juif*, die weltweit das erste wissenschaftliche Periodikum war, das sich primär der Shoah widmete.[42]

Die frühe Geschichte der heute als *Memorial de la Shoah* bekannten Gedenk- und Forschungsinstitution belegt hinreichend, wie intensiv – ungeachtet des öffentlichen Interesses – jüdische Gedächtnisbildung betrieben wurde, lange bevor von einem spezifischen Shoah-Gedächtnis die Rede sein konnte.

3.1.1.3. Das französische Kino der IV. Republik

Welche Folgen die Etablierung der Résistance-Erzählung auf die Produktionen von Filmen hatte, zeigt ein kurzer Blick auf die generelle Verfasstheit des französischen Kinos der Nachkriegszeit. Bis zum Ende der IV. Republik und zur Wiederkehr de Gaulles, der in der Folge als Gedächtnisakteur aktiv werden sollte und damit die Résistance als Filmthema wieder attraktiv machte, setzte nach einem kurzen *window of opportunity* 1944–47 ein generelles Desinteresse an der Geschichte des Zweiten Weltkriegs ein, das auf den französischen Film eklatant zutrifft.[43] Die ersten Nachkriegsspielfilme verdankten sich dem vor allem durch kommunistische Sympathisanten geprägten Widerstandskomitee *Comité de libération du cinéma français*, das federführend an der kinematografischen Fixierung eines Bildes des Widerstands beteiligt war. *La bataille du rail, Le six juin à l'aube, La Rose et le réséda* und *Au coeur de l'orage* entstammten ihrer Initiative, mit welcher sie zentral die Grundlinien für ein filmisches Narrativ der Résistance schufen.[44] Bis 1946 bildete die Résistance jene Konsens schaffende Achse zwischen den politischen Akteuren und verschaffte dem Sujet eine kurzzeitige Prosperität in der kinematografischen Produktion. Bereits 1947 erfolgte im Umfeld der politischen Ereignisse (Kalter Krieg, Indochinakrieg) der Bruch zwischen den gaullistischen und kommunistischen Repräsentanten der Résistance, die nicht ohne Folge für das Kino blieb.[45]

Zwischen 1947 und 1958 kamen jährlich nur mehr lediglich ein bis vier Filme – mit Ausnahme von 1954 (sechs Filme) – in die Kinos, die sich mit der näheren Vergangenheit auseinander setzten. Die im Kontext des Kalten Krieges verschärften politischen Turbulenzen fanden ihren Niederschlag in einem von Diskretion gezeichneten Kino. Geschichtsbetrachtung stand fortan unter anderen Vorzeichen, insofern sich die filmische Darstellung zugunsten eines Narrativs verschob, welches das alltägliche Leben der Franzosen in den schweren Jahren der Besatzung in den Vordergrund stellte.[46] Die Behandlung der Résistance im französischen Film dieser Phase fällt durch ein Fehlen jeglicher assoziativer Reize auf, die Deportation als Folge von Résistance angedeutet hätten.

Aus politischer Perspektive prägte das französische Kino der IV. Republik allgemein ein Ambiente der Ängstlichkeit.[47] Eine Erklärung für diesen besonders auffälligen Zustand bietet der Verweis auf die institutionellen Rahmenbedingungen. So sorgte nach dem Wiedererwachen der staatlichen Filmindustrie Frankreichs Anfang 1947 ein Gesetz für die Gründung des CNC, das bis heute für die finanziellen und wirtschaftlichen Belange der nationalen Filmindustrie verantwortlich zeichnet und als staatliche Einrichtung mit finanzieller Autonomie französische Produktionen fördert(e). Ein Abkommen mit Italien, das die gegenseitige Vermarktung von Produktionen festschrieb und so einen vergrößerten stabilen

Filmmarkt schuf, ermöglichte es Frankreich im Gegenzug, sich vor einer Überflutung durch amerikanische Filmproduktionen abzuschotten. Die anfänglich höchst umstrittene Regelung schuf die Voraussetzung für eine bis heute aufrechte staatliche Finanzierungspraxis und begünstigte damit die Ausprägung einer dezidiert nationalen Kinokultur. Die Phase zwischen dem Neuanfang des französischen Kinos und den ersten Manifestationen der *Nouvelle Vague* 1958 prägte eine Kontinuität hinsichtlich der politischen Zurückhaltung, deren Garant die staatliche Zensur war. Diese geriet in Aufregung, sobald ein Film das aktuelle Zeitgeschehen auch nur zu streifen wagte. Dazu zählten neben den Nachwirkungen des Krieges die Kolonialkriege in Indochina und Algerien und der Prozess der Entkolonisation, der Kalte Krieg sowie wirtschaftliche und politische Krisen in Frankreich. Diese Stimmung rief bei den Filmkünstlern und mehr noch bei den Produzenten eine Form der Autozensur hervor.[48] Sieht man also von einigen Ausnahmen bzw. „Aufregern" ab (Henri-Georges Clouzot, Jacques Becker, Claude Autant-Lara und Julien Duvivier), befand sich das Kino jener Zeit in weiter Ferne einer französischen Realität.[49] Im Umfeld der aufrechterhaltenen Diskretion gedieh jedoch zeitgleich das Phänomen, das als Markenzeichen französischer Kulturgesinnung bekannt werden sollte, die *cinéphilie*. Das Medium Kino erfreute sich einer immer größeren Beliebtheit, die ihre Ursprünge in der Besatzungszeit hatte, als der Kinosaal zum Fluchtraum des Alltags wurde. Inmitten dieser aufkeimenden Filmleidenschaft vollzog sich geradezu eine kleine kulturelle Revolution, als die Öffentlichkeit den sozialen Status der *septième art* beträchtlich anhob. Die Gründung von einschlägigen Filmmagazinen war nur eine der sichtbaren Folgen. In Leitmedien wie den *Cahiers du cinéma* und *Positif,* die 1951 bzw. 1952 aus der Taufe gehoben wurden, standen als Filmkritiker schon die späteren Protagonisten der *Nouvelle Vague* in den Startlöchern.[50]

3.1.2. Spuren einer nicht gebrochenen Stille: *Retour à la vie* (1949)

Bis zum Dokumentarfilm *Nuit et brouillard* von Alain Resnais 1955 herrschte im französischen Film also eine Stille, die sich einerseits auf den jüdischen Genozid bezieht, der im öffentlichen Bewusstsein durch die allgemeine Deportationsgeschichte überlagert war. Gleichzeitig verhinderten die medial verfestigten Bilder eine ausreichende Integration der Deportation in das heroisch geprägte Narrativ der Résistance. Trotzdem bleibt aufgrund der Größe der Filmindustrie Frankreichs und im internationalen Vergleich das Fehlen einer spielfilmbasierten Repräsentation der *camps de la mort* durchaus außergewöhnlich. 1949 befand sich ein einziges Mal eine französische Produktion auf dem Kinoprogramm, die sich der Deportation in spielfilmähnlicher Manier näherte. Trotz ihres nicht unbeachtlichen Erfolges bei der Ausstrahlung in drei Sälen 1949 in Paris scheint sie in der französischen Filmgeschichtsschreibung nicht auf. Der Film gewährt durchaus Aufschluss über das kollektive Bild der Deportierten in den ersten Nachkriegsjahren.

Retour à la vie von André Cayatte, Henri-Georges Clouzot und Jean Dréville ist an der Schnittstelle zwischen Dokumentarfilm und Fiktion anzusiedeln.[51] Der Titel bezieht sich auch nicht exklusiv auf die Rückkehr der in Konzentrationslager deportierten Franzosen

und Französinnen, sondern umschreibt gemäß der zeitgenössischen Wahrnehmung sämtliche Gruppierungen von „Heimkehrern". Dazu zählten neben den Deportierten sowohl die zurückkehrenden Kriegsgefangenen als auch die ZwangsarbeiterInnen, die durch den S.T.O. (*Service de travail obligatoire,* Zwangsarbeitsdienst) Frankreich verlassen mussten. Nun interessierte sich *Retour à la vie* nicht für die persönlichen Erlebnisse der Zurückkehrenden, sondern fokussierte auf die Wiedereingliederung in die Gesellschaft und das Anknüpfen an das sprichwörtlich „normale Leben". Diese Konzeption der Verallgemeinerung las sich im politischen Kontext der Zeit als Angebot einer nationalen Wiedervereinigung, die angesichts der Schatten, die der Kalte Krieg auf die politisch zerrüttete Gesellschaft Frankreichs warf, dazu angetan waren, Spaltungen zu kitten. Claudine Drame hebt kritisch den entpolitisierten Duktus hervor: „Generell bleibt die Geschichte ausgespart. Der Krieg ist ein Übel an sich, es wird keinerlei Bezug zu seinen Ursachen hergestellt. Der Terminus Nazi wird nirgendwo genannt."[52] Kamen Gefangene oder KZ-Häftlinge erstmals im Film vor, so blieben ihre Erlebnisse außerhalb der Landesgrenzen Frankreichs, das heißt die Kriegsgefangenschaft, die Zwangsarbeit oder die KZ-Haft, grundsätzlich ausgeblendet.

Retour à la vie gliedert sich in fünf in sich abgeschlossene Episoden, die je einen „Rückkehrer" porträtieren, womit ein Querschnitt des Phänomens erzielt werden wollte, ohne gleichzeitig Differenzierungen vorzunehmen. Der Einführungstext aus dem Off, gesprochen zu Archivaufnahmen eines befreiten Stalags, übernimmt die offizielle Terminologie und fasst die Gruppe der Rückkehrer zusammen:

> „Mai 1945: Zwei Millionen Franzosen und Französinnen – Kriegsgefangene, politische Deportierte – werden frei und gelangen über den Luft- und den Landweg nach Frankreich zurück. Sie haben diesen wundervollen Augenblick der Rückkehr lang ersehnt. Allerdings haben diejenigen, die weggegangen sind, und diejenigen, die geblieben sind, unterschiedliche Dramen durchlebt, und das Schwierigste für sie wird sein, sich wiederzuerkennen. Ja, einander wiederzuerkennen und einander zu verstehen.[53]

Vier Porträts von Kriegsgefangenen stehen dem Porträt von Emma, einer Widerstandskämpferin, die aus Dachau zu ihrer Familie zurückkehrt, gegenüber. Die Anordnung der fünf Sequenzen folgt einem inhaltlichen Konzept. Von einem sehr schwierigen Fall der Wiederanpassung über unterhaltsame Episoden unkomplizierter Rückkehrerschicksale gleitet der Film weiter zu einer letztlich glückenden Versöhnung im Kreis der Familie. Die Rückkehr von Emma reihten die Regisseure an den Anfang. Über ihre Vorgeschichte bleiben die ZuseherInnen im Dunkeln. Man kann von ihr auch nicht als Protagonistin sprechen, denn sie verhält sich in der Episode absolut passiv und kommt kaum zu Wort. Vielmehr wird über sie gesprochen. Im Zentrum steht die Familie, die mit dieser schwierigen Situation umzugehen hat. Die Emma-Episode illustriert also das extreme Beispiel einer problematischen Rückkehr, die im Gesamteindruck des Films eine sekundäre Stellung einnimmt.

Die einzige französische Spielfilmproduktion, die für den Zeitraum 1945–1960 bekannt ist, birgt also vielmehr in sich selbst die Spuren des Schweigens über die Deportation, als

dass sie dieses gebrochen hätte. In Emma repräsentiert der Film einen Typus von Deportierten, der als Überlebende des Grauens traumatisiert und sprachlos ist. Annette Wieviorka hat die häufig benutzte Erklärung, dass die Überlebenden ihre Erlebnisse nicht kommunizieren konnten, als Fehldeutung beschrieben. Die mündlichen und schriftlichen Äußerungen von Überlebenden liefern zahlreiche Hinweise, dass umgekehrt die Familien und sehr bald die Gesellschaft kein Interesse an den Erzählungen der Überlebenden hatten und damit das Schweigen der Häftlinge hervorriefen.[54] Das Bild der Deportierten in *Retour à la vie* divergiert fundamental von der Selbstdarstellung vieler KZ-Häftlinge. Gleichzeitig ist der Film Indiz dafür, dass die Gesellschaft die Deportierten abseits der Vorstellungswelt der Résistance-Erzählung und ihrer *héros positifs* verortete. Insofern wirkt in ihm die öffentliche Reaktion auf die Medienbilder der Lager 1945 nach. Sie dokumentieren die Fassungs- und Sprachlosigkeit, welche die Fotos und Filme hervorgerufen haben, und zeugen am Beispiel der Familie Emmas von der Unbeholfenheit, mit den Überlebenden der Konzentrationslager umzugehen.

3.1.3. Inoffizielle jüdische Produktionen 1945/46

Abseits der offiziellen Kinoproduktion hat die französische Historikerin Claudine Drame sehr frühe Filme aufgespürt, die bereits Spielfilmformat aufweisen und als direkte Reaktion auf die Shoah und ihre Folgen zu werten sind. Sie sollen daher an dieser Stelle kurz Erwähnung finden.[55] Jüdische Vereinigungen standen 1945 und 1946 hinter der Produktion von drei unbekannten Filmen, die sich zwischen Fiktion, Reportage und Dokumentation ansiedeln lassen und denen die Blickrichtung Zukunft als gemeinsames Moment eingeschrieben steht. In *Rappel à la vie, Notre avenir* und *Nous continuons* veranschaulicht schon die jiddische Sprache, in der die Beiträge entstanden, die Angst der Zurückgekehrten um die Zukunft der jiddischen Kultur. Die Vergangenheit bleibt in diesen Filmen jeweils dezent angedeutet im Hintergrund. Die gegenwärtigen Aufgaben der Reintegration in Frankreich und die Renaissance des jüdischen Lebens bilden in allen Filmen den Schwerpunkt. In der Sorge um die vielen verwaisten Kinder findet diese Absicht ihr zentrales Betätigungsfeld. *Rappel à la vie* von Maurice Wolf weist eine fiktionale Grundstruktur auf, die junge jüdische Überlebende in Paris beim versuchten Wiedereintritt in die Gesellschaft situiert. *Notre Avenir* enthält eine resolute zionistische Aufbereitung der Nachkriegssituation und behandelt den Aufbau eines Kinderheims. *Nous continuons* stellt hingegen das Resultat eines ähnlichen Bemühens dar, das unter der Schirmherrschaft der kommunistischen *Union des juifs pour la Résistance et l'entraide* (UJRE) produziert wurde. Diese drei Filme, die keine Vertriebsmöglichkeit im kommerziellen Kino hatten, fanden über jüdische Verbände inner- und außerhalb Frankreichs geeignete Kanäle der Verbreitung.

Das Phänomen stellt als solches im Übrigen keine französische Besonderheit dar, sondern lässt sich auch in anderen Ländern verfolgen, vor allem in Polen, wo jiddische Produktionen die gleiche Perspektive aufweisen.[56] Dort bestand neben der staatlichen *Film Polski*, welche die Kontrolle über Filmproduktion und Vertrieb hatte, bis 1948 noch Spielraum für

andere Filmorganisationen. Zu ihnen zählte die jüdische Gruppe *Kinor*, die nach Kriegsende begann, Filme in Jiddisch zu drehen. Shaul Goskind produzierte 1947 und 1948 zwei Filme über das jüdische Leben in Polen, die Ausdruck eines frühen filmischen Umgangs mit dem Holocaust sind. *Mir Lebn Geblibene* und *Unzere Kinder* – ein Film über den nationalsozialistischen Massenmord (!) – sollten allerdings, nachdem sich die orthodox-stalinistische Sichtweise durchgesetzt hatte, nicht im Kino gezeigt werden. Nach der Bildung des Staates Israel und der Implementierung stalinistischer Regeln im nationalen Kino 1949 war kein Platz mehr für *Kinor*, dessen Protagonisten größtenteils nach Israel emigrierten.

Die hohe Anzahl dieser Filme in Frankreich oder auch in Polen ist Beleg für die Vitalität der jüdischen Vereinigungen in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Der Film verfügte in diesem Kontext, so macht es den Anschein, über eine Funktion des sozialen Handelns, da allein die Arbeit am Film einschließlich der Dreharbeiten zum Prozess eines kulturellen Neuanfangs beitrug. Die Beispiele erinnern an das besser erforschte Phänomen des regen sozialen und kulturellen Lebens in den DP-Camps 1945–48.[57] Darüber hinaus bot sich der Film vor allem als Speichermedium an, indem er half, eine bedrohte Kultur in Wort und Bild zu rekonstruieren und zu konservieren.

3.1.4. Internationale Filmgeschichte: Erinnerungsfiguren in frühen amerikanischen und polnischen Shoahfilmen

Vergleicht man die französische Situation mit der internationalen Filmgeschichte 1945–1949, erscheint das Schweigen des französischen Kinos noch evidenter. Diese Zeitspanne hat Lawrence Baron als *window of opportunity* ausgemacht, in dem die Geschichte der nationalsozialistischen Verfolgung als zentrales Filmthema auftauchte, bevor das öffentliche Interesse an den Ereignissen des Zweiten Weltkrieges für über ein Jahrzehnt erlosch.[58] Seine Statistik listet für den Zeitraum 44 Filme auf, welche die amerikanische Filmindustrie mit 13 Produktionen anführt. Zu den ersten Hollywood-Produktionen zählten u. a. zwei Filme, die direkt Bezug auf die Konzentrationslager nahmen. Nach dem erfolglosen *The Stranger* von Orson Welles aus dem Jahr 1946 erzielte zwei Jahre später der gebürtige österreichische Jude Fred Zinnemann mit *The Search* (dt. „Die Gezeichneten") einen großartigen Kinoerfolg, der zwei Oscars einbrachte. Zinnemann drehte den semi-dokumentarischen Film an Originalschauplätzen im amerikanisch besetzten Teil Berlins. In einem DP-Camp, dessen Insassen und Leiter Teil der Filmszenerie sind, sucht eine Mutter, Überlebende von Auschwitz, verzweifelt nach ihrem Kind.[59]

In Quantität und Qualität sticht das osteuropäische Kino in diesen Jahren besonders hervor. Ein Schwenk auf das dortige Filmschaffen der Nachkriegsjahre soll darlegen, dass die Deportationsgeschichte in anderen Erinnerungskulturen sehr wohl in heroisch konnotierte offizielle Vergangenheitsversionen, welche Opfer und Widerstand gegen den Nationalsozialismus betonten, Eingang fand. Die Länder des sowjetischen Einflussbereichs produzierten bis 1949 zwölf Spielfilme, die sich mit der Geschichte und den Orten der nationalsozialistischen Verfolgung auseinandersetzen, ohne jedoch, wie Baron fälschlicherweise suggeriert,

„persecution and slaughter of European Jews" in ihr Zentrum zu stellen.[60] Die propagandistische Klaviatur des Kommunismus erzeugte in diesen Ländern, im Bezug auf die unmittelbare Vergangenheit des Kontinents, eine Harmonie im Klang, die zunächst die wenigsten Menschen selbst im Ohr hatten, allerdings bald überall Verbreitung fand, so auch im Film. Das kommunistische Vergangenheitsnarrativ wurde in eine Formel gegossen, die der britische Historiker Tony Judt treffend wiedergibt:

> „Der Zweite Weltkrieg war ein ‚antifaschistischer' Krieg gewesen, in dem nationalsozialistische Deutsche kapitalistische und imperialistische Ziele verfolgt hatten und von einem nicht weiter differenzierten ‚Volk' bekämpft worden waren, dessen Territorium sie besetzt hielten. Greueltaten waren immer von ‚Faschisten' (ausländischen wie einheimischen) gegen die lokale Bevölkerung begangen worden; niemals wurde erwähnt, was nationale, ethnische oder religiöse Minderheiten erlitten hatten, sei es durch Russen (natürlich ein Tabu), sei es durch die einheimische Bevölkerung oder auch die Deutschen selbst."[61]

Eine Sonderstellung erlangte in dieser Phase der polnische Film mit Beiträgen, die heute Teil des internationalen Holocaustfilmkanons sind. Die Zahl und Qualität der polnischen Holocaustfilme sind mit der Kapazität der polnischen Filmindustrie einerseits und durch politische Beweggründe andererseits erklärbar.[62] Die ersten polnischen Spielfilme der Nachkriegszeit zeichnen sich zudem durch ihre expliziten Verweise zum Geschehen der Vernichtung aus. Frank von Vree hat festgestellt, dass es „[i]n den Filmen, die direkt nach der Befreiung gedreht wurden […], auffallend viel Raum für die Lager und das Schicksal der Juden unter der nationalsozialistischen Herrschaft" gab.[63]

Die Leerstelle Deportation, welche das französische Kino in den ersten Nachkriegsjahren hinterließ, öffnete ausländischen Produktionen eine große Verbreitungsmöglichkeit, die vor allem von polnischen Spielfilmen genutzt wurde. In den neun Monaten zwischen Juni 1948 und März 1949 waren neben den beiden deutschen Produktionen *Die Mörder sind unter uns* von Wolfgang Staudte und *Lang ist der Weg* von Herbert Fredersdorf und Mark Goldstein *Ostatni Etap* (dt. „Die letzte Etappe") von Wanda Jakubowska und *Ulica Graniczna* (engl. „Border street") von Aleksander Ford auf den französischen Kinoleinwänden zu sehen. Die beiden polnischen Filme erhielten vom Dachverband der Deportierten und Widerstandskämpfer FNDIRP Unterstützung und Zustimmung und fanden auch sonst positives Echo in den nationalen Medien. *Ostatni Etap* galt nicht nur den Deportierten ungeachtet der ideologischen Richtungen als der KZ-Film schlechthin, sondern zählte zu den national und international erfolgreichsten Produktionen, die in 49 Ländern – darunter China und Japan – vertrieben wurde und ihren größten Erfolg in Frankreich feierte.[64] Die Regisseurin Wanda Jakubowska, eine linientreue Kommunistin, die den sozialistischen Realismus im polnischen Kino formal korrekt umsetzte, war selbst Überlebende von Auschwitz.[65] Die Idee zum Film, an dem zahlreiche Mithäftlinge mitwirkten, entstand noch im Lager. Es handelt sich um eine Darstellung des Lagerlebens im Frauenlager von Auschwitz-Birkenau bis zur Befreiung durch die sowjetische Armee im Jänner 1945. Drehort von *Ostatni Etap*

war der Originalschauplatz Birkenau. Das Fehlen von Protagonistinnen im eigentlichen Sinn stand im Einklang mit einer vorzugsweisen Betonung des Internationalismus bzw. der internationalen Solidarität unter den Häftlingen.[66] Insgesamt stellt Jakubowskas Film eine eigentümliche Mischform von Fiktion und Dokumentation dar. Basierend auf wahren Begebenheiten der Lagergeschichte Auschwitz zeigt der erste Teil des Films die dramaturgisch darstellbaren Phasen von der Verhaftung über Lageraufnahme bis zum alltäglichen Lagerleben auf. Im zweiten Teil nimmt der Film eine melodramatische Wende, in der das tragische Schicksal von Martha, einer polnischen Gefangenen, und ihres Liebhabers ins Zentrum des Plots rücken. Im Fokus von *Ostatni Etap* steht die Darstellung von (weiblicher) Solidarität, was darin zum Ausdruck kommt, dass das Schicksal von Gruppen und nicht von Individuen betont wird. Jedoch bleibt im universalistischen Konzept der Gleichrangigkeit der Genozid nicht ausgeklammert: „Jüdische Gefangene werden in eine Reihe gestellt mit nicht-jüdischen Gefangenen, obwohl der Film nicht leugnet, dass nur Juden systematisch von den Nazis in den Gaskammern umgebracht wurden. Der Film zeigt das auch – ohne Kommentar."[67]

Mit 1949 verschwand international die Repräsentation der Konzentrationslager als Teil der Spielfilmproduktion. Dass sich das *window of opportunity* Ende der 1940er-Jahre schloss, stand in ursächlichem Zusammenhang mit der sich rasch zuspitzenden Änderung der Weltordnung. Der Kalte Krieg zeitigte in den unterschiedlichen Ländern der „westlichen Welt" ähnliche Folgen im Umgang mit der unmittelbaren Vergangenheit. Der Status quo von 1945, mit vier vereinten Siegermächten und den geschlagenen Widersachern, hatte sich angesichts der ideologisch bedingten Bipolarisierung der Welt längst überholt. Aus den verbündeten Russen wurden unversöhnliche Feinde, und (West-)Deutschland war nicht länger der geächtete Feind, sondern notwendiger Verbündeter. Die Gegenwart forderte zum ersten Mal nach 1945 einen gewandelten Blick auf die Vergangenheit. In dieser Konstellation war es angebracht, den Blick von der Vergangenheit gänzlich abzuwenden und die Herausforderungen der Gegenwart realpolitisch zu betrachten. Peter Novick konstatiert diesbezüglich für die USA: Ende der 1940er-Jahre und während der gesamten 1950er-Jahre bedeutete es geradezu eine Störung des öffentlichen Lebens der Vereinigten Staaten, wenn man über den Holocaust sprach."[68] Ähnlich sensibel gestaltete sich die Situation auch in Frankreich, wo ab 1949 die deutsch-französische Wiederannäherung im Zeichen der europäischen Idee vom dunklen Schatten der Vergangenheit freigehalten werden sollte. Inmitten der Stille der internationalen Filmgeschichte der 1950er-Jahre sorgt jedoch ein französischer Dokumentarfilm für ein markantes Lebenszeichen, das alsbald als filmischer *lieu de mémoire* der Deportation um die Welt ging. Wie zu sehen sein wird, meinten aufmerksame Augen auch darüber wachen zu müssen, dass ein Filmereignis nicht Irritationen in der noch jungen franko-deutschen Beziehung herbeiführte.

3.2. Transfer vom sozialen zum offiziellen und kulturellen Gedächtnis: *Nuit et brouillard* (1955) von Alain Resnais

Nuit et brouillard von Alain Resnais bildet in Holocaust-Filmografien insofern eine Ausnahmestellung, als der Film in den in Erinnerungsbelangen stillen 1950er-Jahren ein außergewöhnlicher Erfolg war. Die folgende Auseinandersetzung fokussiert auf Entstehungsbedingungen und Langzeitwirkung des Films auf die Erinnerungskultur, die sich zunächst in einer Abwandlung bzw. Erweiterung der nationalen Narrationsmuster manifestierte, während später Kritik an der fehlenden Wahrnehmung des Völkermords geäußert werden sollte. Die Fülle der Forschung zu diesem Film rechtfertigt zugleich eine auf wesentliche Punkte reduzierte filminhaltliche Auswertung, zugunsten einer vertieften Berücksichtigung der wissenschaftlichen Rezeption des Films, mittels derer einige allgemeine erinnerungskulturelle Entwicklungen erörtert werden können.[69]

3.2.1. Entstehungskontext

Die Entstehung von *Nuit et brouillard* verdankt sich nicht einer Konjunktur des offiziellen Gedenkens, sondern den gezielten Bestrebungen zweier Institutionen, die mit unterschiedlichen Herangehensweisen ähnliche Ziele verfolgten, nämlich die Geschichte der Konzentrationslager im breitenwirksamen Medium Film zu vermitteln.[70] Zentrale Akzente setzte dabei das *Comité histoire de la Deuxième Guerre Mondiale*, eine Historikerkommission, die sich kurz nach dem Zweiten Weltkrieg in Frankreich konstituierte und direkt dem Ratspräsidium angegliedert war. Das Komitee versammelte gemäß der Gründungsidee HistorikerInnen, JuristInnen, SoziologInnen, ÖkonomInnen etc., also sämtliche Personengruppen, die zur Erforschung der Geschichte des Zweiten Weltkrieges beitragen konnten. Anfang der 1950er-Jahre gründete sich auf Ansuchen des *Réseau du Souvenir* die Unterkommission *Commission d'histoire de la déportation*. Der *Réseau du Souvenir* war eine kleine, nur aus wenigen Hundert Mitgliedern bestehende Überlebendenvereinigung, die sich nach den zahlreichen Spaltungen der einzelnen Verbände – vor allem in kommunistische (FNDIRP[71]) und nicht-kommunistische (UNADIF[72]) – gebildet hatte.[73] Erheblich von katholischen Protagonisten geprägt, vereinigte der Verband die Deportierten abseits jeglicher politischer Positionierung. Durch ihre elitäre Mitgliederstruktur erreichte der *Réseau du Souvenir* eine verhältnismäßig große politische Einflussnahme und konnte ein zentrales Vereinsziel nach nur zwei Jahren umsetzen. Per Gesetzesbeschluss führte Frankreich 1954 einen nationalen Gedenktag der Deportation („*Journée du Souvenir de la déportation*") ein, der jährlich am letzten Sonntag im April abgehalten wurde.[74] Der Vereinigung war damit ein entscheidender Erfolg gegenüber der kommunistischen FNDIRP gelungen, was dazu beitrug, das Deportationsgedächtnis von jenem der Veteranenverbände zu emanzipieren. „[N]ichtsdestotrotz stellte es die KZ-Haft weiterhin als Folge des Engagements im Widerstand dar."[75] Im *Réseau du Souvenir* waren zudem die beiden Historiker Henri Michel und Olga Wormser vertreten, die in ihrer Doppelfunktion auch die Untergruppe der Historikerkommission leiteten. Unter

ihrer Schirmherrschaft zeigte ab 10. November 1954 das *Musée pedagogique* die Ausstellung *Résistance, Libération, Déportation*, deren Publikumserfolg den unmittelbaren Anlass bot, über einen Film zum Thema nachzudenken, mit dem Ziel, die Etablierung des Deportationsgedächtnisses erfolgreich fortzusetzen. Als Basis diente die Ausstellung des Historikers und der Historikerin sowie die dazu herausgegebene Anthologie *Tragédie de la Déportation 1940–45,* welche gewissermaßen schon den narrativen Pfad von *Nuit et brouillard* vorgab.[76] Das Filmprojekt nahm anlässlich eines Ausstellungsbesuchs des Direktors der Filmgesellschaft Argos-films, Anatole Dauman, konkrete Formen an. Er regte an, dem jungen Filmemacher Alain Resnais die Realisation des Films anzubieten, der sich bislang mit einer Reihe von Dokumentarfilmen einen Namen gemacht hatte. Resnais knüpfte seine Zustimmung an die Bedingung, den Schriftsteller Jean Cayrol für das Projekt zu gewinnen.[77] Cayrol (1911–2005) war infolge seiner illegalen schriftstellerischen Tätigkeiten innerhalb der Résistance selbst nach Mauthausen und dessen Nebenlager Gusen deportiert worden.[78] Von ihm stammt eine der umfangreichsten literarischen Auseinandersetzungen mit der Deportation, für die er selbst den Begriff *romanesque lazaréen* prägte.[79] 1946 veröffentlichte er unter dem Titel *Poèmes de la nuit et du brouillard* die literarische Grundlage des späteren Films.[80] Jean Cayrols lyrischer Stil, in der christliche Motive verborgen waren, ohne offen in einem Bekenntnis zum Ausdruck zu kommen, war politisch unverfänglich und musste somit den Projektinitiatoren ins Bild passen.[81] Der Filmtitel *Nuit et brouillard* ist eine Übersetzung der deutschen Wendung „Nacht und Nebel“, die im Konzentrationslager zur Bezeichnung einer besonderen Häftlingsgruppe geläufig wurde, nämlich jener, die auf Basis des „Nacht-und-Nebel-Erlasses“ aus Gefängnissen in Konzentrationslager überstellt wurde.[82]

Die Genese von *Nuit et brouillard* liegt somit an der Schnittstelle institutioneller Wissenschaft und dem institutionell-sozialen Gedächtnis der KZ-Opfer, die in der Frage des Filmprojektes eine bemerkenswerte Einigkeit an den Tag legten.[83] Neben der Zustimmung und Patronage der Verbände der Ex-Deportierten begleitete die Wissenschaft das Projekt inhaltlich durch die Etappen der Entstehung. Mit dem Beitrag des KZ-Überlebenden und anerkannten Schriftstellers Jean Cayrol konnte sich in Resnais' Werk eine einzigartige Einheit der verschiedenen *cadres sociaux* des Gedächtnisses kristallisieren. Vom außergewöhnlichen Identifikationspotential des Films wird noch zu reden sein.

3.2.2. Inhaltliche und kinematografische Merkmale

Das visuelle Rohmaterial von *Nuit et brouillard* setzt sich aus zwei ästhetisch und entstehungsgeschichtlich verschiedenen Bildquellen zusammen. Resnais verwendete schwarzweiße Archivaufnahmen (deutsches Propagandamaterial und Filmmaterial der Alliierten von der Befreiung der Konzentrationslager) und Farbfilmaufnahmen, die er an den authentischen Orten produzierte. Schwarzweiß für die Vergangenheit und Farbe für die Gegenwart bilden zwei Grundregeln einer denkbar einfachen Bildsprache, mit deren Hilfe die die Verschränkung von Vergangenheit und Gegenwart ausgedrückt wurde. *Nuit et brouillard* ist von seiner Grundstruktur her als Reflexion des Verhältnisses von Vergangenheit und

Gegenwart zu beschreiben. Die Unmöglichkeit eines direkten Zugriffs auf die Vergangenheit wird nirgendwo deutlicher als beim Wiederaufsuchen der Orte des Terrors zehn Jahre nach den Ereignissen. Ilan Avisar befindet: „For the filmmaker (Alain Resnais), the innocent-looking countryside conceals the past and poses a frustrating obstacle to reaching the truth.“[84] Diesen Kontrast löste Resnais nicht auf, sondern machte ihn selbst zum Thema, indem er das historische Narrativ über das nationalsozialistische Terrorsystem mit der Gegenwart der Orte kontrastierte. Diese Überlagerung manifestiert sich auf elementare Weise in der „Wiederaneignung“ der Orte durch die Natur, die *Nuit et brouillard* in Szene setzt, um zu zeigen, dass Geschichte nicht im musealischen Sinn konservierbar ist. Die historischen Filmdokumente bieten hier keinen Ausweg, umso weniger, als es sich, soweit Bilder vorhanden sind, größtenteils um Filmmaterial handelt, das von den Tätern zu Zwecken der Propaganda angefertigt wurde bzw. deren Perspektive aufzeigt. Die Überlagerung der Ereignisse durch die Zeit, manifestiert sich im Raum durch die Natur, welche sich der ehemaligen Orte des Terrors wieder bemächtigt. Diese materielle Überformung machte Resnais zum beispielgebenden Programm für die unüberbrückbare Distanz jeglicher Geschichtsbetrachtung:

> „Überwuchertes wird zum Symbol für das Ausradierte. War diese Bildsprache für das Filmteam von Resnais und für diejenigen, die den Film in den fünfziger Jahren sahen, noch ein ästhetisches Novum, so ist sie mittlerweile längst zur tradierten, auf nationalsozialistische Greueltaten verweisenden Chiffre geworden.“[85]

Nuit et brouillard unterscheidet sich in einem anderen Punkt vom klassischen Dokumentarfilm. Er verfügt filmsprachlich über eine Doppelstruktur, in der die Dokumentation der Ereignisse neben einem Diskurs über die Erinnerung im Zentrum steht. Damit ist er mehr als eine Dokumentation der Geschichte, nämlich in gewisser Weise eine Meditation über Geschichte. Das *travelling*[86] der Kamera dient Resnais hierfür als zentrales filmisches Ausdrucksmittel, das generell einen Teil seiner Handschrift als Cineast ausmachte. Die ständige Bewegung der Kamera nach vorne suggeriert die „Suche-nach-Etwas“. Es ist die Suche nach der Vergangenheit in der Landschaft der Orte der Geschichte, die mit den schwarzweißen Standfotos aus den Archiven konkurriert.

Inhaltlich folgt der Film dabei dem Buch von Olga Wormser und Henri Michel und somit in den Grundlinien einer Chronologie der Deportation: Transport, Ankunft, Alltag, Arbeit in den Lagern, soziale Hierarchie, Widerstandsfähigkeit der Menschen, spirituelles Leben und Gegenwehr, Krankenbaracke als „Vorzimmer des Todes“, Tod, Evakuierung und Befreiung.[87] Gleichzeitig fügt der Film die Geschichte des Lager-Systems in eine geraffte Erzählung, die nach einer eineinhalbminütigen Einführung in drei Blöcke unterteilt ist, auf die der zweieinhalbminütige Epilog in die Gegenwart zurückführt, indem die Frage nach der Verantwortung und der Erinnerung in den Raum gestellt wird. Der längste, erste Block (18 Min.) umfasst die Jahre 1933–42 und beschreibt das Lagersystem. Der zweite Teil von sechs Minuten richtet die Aufmerksamkeit auf die Vernichtung zwischen 1942 und 1945, ohne heute übliche Unterscheidungen zwischen Verfolgtengruppen oder Lagertypen zu

treffen. Zwei Minuten befassen sich mit 1945, dem Einsatz in der Rüstungsindustrie und der Befreiung durch die Alliierten.

Die visuelle Bildfolge wird mit dem von Cayrol stammenden Off-Text verschränkt. Der Kommentar verstärkt dabei nicht die Wirkung der Bilder, sondern schafft durch seine kritisch meditative Form und nüchterne Sprache Distanz. Den Sprecher des Textes, Michel Bouquet, bat Resnais ausdrücklich, im Ton möglichst neutral zu bleiben. Das literarische Mittel, das die kühle Sprache der Täter mimt, wird somit stimmlich akzentuiert. Die Narration fällt durch eine Distanz auf, die im ironischen Unterton und Understatement in der Tradition der frühen französischen KZ-Literatur steht. Gleichzeitig richtet sie, verbunden mit Warnungen und kritischen Fragen, den Blick auf die Gegenwart. 1955 bot Resnais die Algerienkrise eine unmittelbare Herausforderung, auf die Vermeidung von Wiederholungen der Geschichte hinzuweisen.[88]

Die Originalität des gemeinhin als Dokumentarfilm qualifizierten Filmes besteht ferner in der kompositorischen Verschränkung von Bild- und Textbestandteilen. Hier kommt die Musik von Hans Eisler ins Spiel. Seine Komposition wurde ebenso kontrapunktisch eingesetzt wie der Off-Text, folgte allerdings einem anderen Prinzip. Grundsätzlich ließe sich sagen, je gewaltreicher der bildliche Inhalt, desto sanfter der musikalische Inhalt.[89] Was für Cayrols Text gilt, kann also m. E. für Eislers Musik beansprucht werden. Sie reduzieren sich nicht darauf, die Bilder textlich bzw. musikalisch auszustatten, sondern kommentieren je auf ihre Weise die visuelle Erzählung.[90] Diese Elemente formen in ihrer minutiösen Abstimmung aufeinander die kinematografische Sprache, welche in den Debatten und der Filmkritik nach Auschwitz Berechtigung findet und von Resnais erstmals formuliert wurde.[91]

3.2.3. Kontroversen und Rezeption

Nuit et brouillard hätte 1956 als französischer Beitrag bei den Filmfestspielen in Cannes gezeigt werden sollen. Der Film traf jedoch auf Hindernisse, die sich als unüberbrückbar erwiesen. Zunächst erfuhr der Film eine Zensur durch die französische Kontrollbehörde, die ein interessantes Licht auf die Zeit wirft. Anlass für die Intervention waren Bilder aus dem Durchgangslager Pithiviers, welche neben Häftlingen und dem Lager für einen Augenblick das Käppi eines französischen Polizisten zeigten. Die Beibehaltung dieser Szene hätte den visuellen Verweis auf die Kollaboration dargestellt, der gegen den Willen Resnais' entfernt wurde.[92]

Von größerer Tragweite war ein zweiter offizieller Einwand gegen *Nuit et brouillard,* der aus der Bundesrepublik Deutschland kam und zur Folge hatte, dass Resnais' Film in Cannes aus dem offiziellen Programm genommen wurde. Ein Brief der deutschen Botschaft an den französischen Außenminister führte aus, dass, wenngleich im Prinzip nichts gegen den Film zu sagen wäre, Cannes nicht das angemessene Forum böte, eine derartige Produktion zu zeigen, da das Festival in besonderer Weise der Pflege freundschaftlicher Beziehungen diente. Der Einspruch, vorgebracht durch den deutschen Botschafter in Paris, berief sich auf die Festspielordnung, derzufolge „keine Filme gezeigt werden dürfen, welche die nationa-

len Gefühle eines Volkes verletzen oder das friedliche Miteinander der Völker gefährden."[93] Heftige Reaktionen rief die Absetzung vor allem bei der FNDIRP hervor. Der Verband kündigte an, in Häftlingskleidung vor dem Festivalpalais zu demonstrieren und am Tag der Aufführung des deutschen Beitrags einen Protestmarsch zu organisieren.[94] Folge der politischen Intervention rund um die Absetzung des Films war eine Medienkampagne, an der sich vor allem die Tageszeitung *Le Monde* federführend beteiligte. Jean Cayrol verlieh seiner Entrüstung Ausdruck: „Frankreich weigert sich so das Frankreich der Wahrheit zu sein, weil es die größte Töterei aller Zeiten nur im Untergrund des Gedächtnisses zulässt."[95]

Die Verbannung in die „Klandestinität des Gedächtnisses" blieb allerdings nicht aufrecht. Der Film trat nichtsdestotrotz den Weg zu fulminanten Erfolgen an. Viele europäische Länder übernahmen *Nuit et brouillard*, der im Juli 1956 auf den Berliner Filmfestspielen präsentiert wurde und das Prädikat „besonders wertvoll" erhielt. Noch bevor der Film allerdings in Frankreich lief, erhielten ihn acht Ostblockländer (UdSSR, DDR, Polen, Ungarn, Bulgarien, Rumänien, China, Nordkorea). Der Erfolg in kommunistischen Ländern stellt die Elastizität des Films unter Beweis. Er funktionierte im Rahmen des sozialen Gedächtnisses der Häftlinge, des offiziellen kommunistischen Gedächtnisses und des französischen Nationalgedächtnisses, allerdings nicht – wie zu sehen sein wird – unter den Rahmenbedingungen eines künftigen Shoah-Gedächtnisses.[96] Wie keinem anderen Dokumentarfilm war *Nuit et brouillard* dessen ungeachtet inner- und außerhalb Frankreichs eine außergewöhnlich lange Verbreitung und Wirkungsgeschichte beschieden. Noch 1990 strahlten ihn alle drei öffentlichen Fernsehsender als Reaktion auf die Schändung des jüdischen Friedhofs von Carpentras zeitgleich aus. Resnais' Film fungierte selbst 35 Jahre nach seiner Entstehung als Erziehungsinstrument, obwohl er den Sehgewohnheiten der jüngeren Generation bereits völlig fremd gelten musste. In Frankreich haftete dem Film der Nimbus eines nationalen Vermittlungsfilmes an. Nicht nur seine Länge von 32 Minuten begünstigte den Einsatz in den französischen Schulen, auch der univoke Erzählduktus passte zur institutionellen Erinnerung.[97] Auch außerhalb Frankreichs zählte Resnais' Dokumentarfilm „für viele Nachkriegsgeborene […] zu den medialen Schlüsselerlebnissen ihrer gesellschaftspolitischen Sozialisation. So war er vor allem für die Protestgeneration der 68-er Bewegung ein zentrales Dokument für das, was im Dritten Reich passiert war […]."[98]

3.2.4. Der Langzeitblick auf *Nuit et brouillard*

Die Literatur zu Resnais' Film ist heute unüberschaubar, er ist Grundbestand einer jeglichen Filmgeschichte des Holocaust.[99] Mit dem Wandel des Gedächtnisses veränderte sich allerdings auch der analytische Blick auf *Nuit et brouillard*. So zeigte in den 1980ern eine mit ausgeprägtem Holocaust-Bewusstsein ausgestattete Generation von HistorikerInnen Schwachstellen im Film auf. Man kann dies aus heutiger Perspektive als Teil einer wissenschaftlichen Spurensuche deuten, die unter dem Gesichtspunkt entstand, das lange Verschweigen des Genozids in den nationalen Erinnerungskulturen zu rekonstruieren. Die teils harsche Kritik, die sich im Wesentlichen zu drei Argumenten zusammenfassen lässt, entzauberte nun

Nuit et brouillard als Kind seiner Zeit: Erstens war inhaltlich die Erklärung des KZ-Systems unzureichend, zweitens universalisierte der Film übergebührlich die Schuld der Täter und drittens verschwieg er die Besonderheit des Genozids. So urteilte Robert Michael:

> „An otherwise historically and morally valid work, Night and Fog omits the particularity of the Jewish Holocaust, and, in so doing, it emphasizes the universal at the expense of the particular. It allows an escape into a mythical evil-ingeneral or responsibility-in-general for those who should be presented with the specifics of the prodigious suffering of the Jews of the Holocaust. It silently buries the deaths of six million Jews in universal genocide. It sinks the specific case of the central victims in a sea of generalities, and the Jews vanish with hardly a trace.“[100]

Am Beispiel *Nuit et brouillard* wird offensichtlich, dass jede Repräsentation der Vergangenheit, auch die eines Dokumentarfilms, in einem diskursiven Ermöglichungszusammenhang zu sehen ist. Konkret fehlte 1955 zum Beispiel die Unterscheidung zwischen Konzentrations- und Vernichtungslagern im kollektiven Gedächtnis, und genau dieses Fehlen lässt sich am Parameter Film ablesen.[101] Die Entstehungsgeschichte des Films liefert zusätzlich eine geeignete Illustration für das Spannungsverhältnis von Gedächtnis und Geschichte. Die Historiker Wormser und Michael, und auch Resnais, haben die Spezifizität der „Endlösung“ nämlich keineswegs übersehen. Die ursprüngliche Fassung des Filmszenarios enthielt so, gemäß dem damaligen zeitgeschichtlichen Forschungsstand, eine Sequenz, welche den expliziten Verweis auf die „Endlösung“ ab 1942, im Zusammenhang mit Himmlers Besuch in Auschwitz-Monowitz, erbrachte. Der Textautor Jean Cayrol übernahm den Ausschnitt jedoch nicht in die Endfassung. Lindeperg kann hierfür plausible Gründe namhaft machen, welche die Mechanismen des Gedächtnisses im Unterschied zur Geschichte ausmachen: „Das geschah zweifelsohne, weil einerseits diese Passage etwas konfus war, andererseits der Dichter seine eigene Erfahrung als politischer Häftling bewusst machte und, so glaube ich, weil es ihm [Cayrol] darum ging, dem Film eine universelle Tragkraft zu verleihen.“[102] Das Konzept der Singularität des Genozids stand insofern der appellativ-warnenden Funktion im Weg, die Resnais und Cayrol in den Film interpolierten, um die politische Relevanz der Vergangenheit im Horizont des Algerienkrieges und des Kolonialismus zu betonen. Dem politischen Film kam das vereinfachende universalistische Konzept entgegen, um seine *message* zu transportieren. Und Cayrol hatte als Mauthausen-Häftling kein erfahrungsbezogenes Wissen um den Genozid. Insgesamt zeigt sich also, dass, obwohl der Film im ängstlichen Klima der IV. Republik entstand und sich formal dem Dokumentarfilmgenre bediente, das Gedächtnis viel mehr durch Konstruktivität auffällt als die Geschichte, um Vergangenheit identitätskonkret innerhalb eines konkreten Erwartungshorizontes zu erzählen.

Trotz Kritik hat sich der Film auch zu einem *lieu de mémoire* des Genozids entwickelt, womit sich die kritischen Einwände von Robert Michael u. a. relativieren. Zum einen sind hierfür Archivaufnahmen verantwortlich, die der/die heutige BetrachterIn als visuelle Codes der Shoah entschlüsselt. Beispielhaft gelten hierfür – von Resnais in holländischen Archiven gefundene – Aufnahmen, welche den Abtransport von Menschen im Durchgangslager

Westerbork im Mai 1944 zeigen. Auf dem verwendeten Material ist eine Masse von Menschen und „Judensternen“ an deren Kleidung zu sehen. Mit ihrem Gepäck warten sie vor einem Bahngleis. Nachdem die Viehwaggons des Deportationszugs gefüllt sind und sich die Tore schließen, werden zwischen den Schlitzen noch Gesichter erkennbar. Die vom Lagerkommandanten Albert Konrad Gemmeker in Auftrag gegebenen Filmbilder sollten ursprünglich einem Propagandazweck dienen. Trotz ihres Ursprungs zählen die Aufnahmen aufgrund der wiederholten Verwendung seit den 70er Jahren zur Ikonografie der Shoah. Als medialer *cue* reichen diese Ausschnitte auch heute, um die Deportation der europäischen Juden aus Ghettos und Transit- und Sammellager in die Vernichtungszentren in Erinnerung zu rufen.[103]

Der Umgang mit den vorhandenen Bildern aus *Nuit et brouillard* wird dabei nicht immer den historischen Gegebenheiten gerecht. Sylvie Lindeperg hat dies am Beispiel einer Einstellung illustriert, die ebenfalls zum Bildhaushalt der Shoah zählt, nämlich anhand jenes Bilds, das einen kindlichen Kopf mit hellem Schal zwischen den Waggontüren zeigt. In den 1990er-Jahren klärten ForscherInnen die Identität des Mädchens und fanden heraus, dass es sich nicht um ein Opfer jüdischer Herkunft, sondern um das „Zigeunerkind“ Anna-Maria Steinbach handelte, das in der Nacht vom 31. Juli zum 1. August 1944 in Auschwitz ermordet wurde.[104]

Ein weiteres Beispiel aus *Nuit et brouillard* zeigt, wie sehr seine Ikonografie bis heute die Bildwelt der Shoah speist. Dies gilt insbesondere für die Sequenz gegen Ende des Films, in welcher eine Planierraupe Leichen in ein Massengrab schiebt. Bei Erscheinen von *Nuit et brouillard* 1956 brannten sich diese in Bergen-Belsen gefilmten Szenen als Symbol des „horreur concentrationnaire“ ein. Heute gelten sie als zentrales *icon* der Shoah, die eine Stellvertreterfunktion einnehmen, zumal kein entsprechendes visuelles Zeichen für die Massentötungen in den Gaskammern vorhanden ist: „Die Massengräber von Belsen boten ein dramatisches und gleichzeitig unangemessenes Substitut für die fehlenden Bilder, jener vom Massaker an den Alten, den Frauen und den Kindern, die direkt vom Ausstieg aus den Konvois in die Gaskammern geführt wurden.“[105] Das Bild von Bergen-Belsen erhält so bis heute seine Abruffunktion, wenngleich sich seit 1956 die Kodifizierung verschoben bzw. erweitert hat und nicht mehr allgemein das Grauen der Konzentrationslager in Erinnerung ruft, sondern den Holocaust. Dies verdeutlicht, dass ein medialer *cue* nicht starr eine bestimmte Information abruft, sondern dem Wandel einer Erinnerungskultur unterliegt, in der sich Transformationen des Gedächtnisses nicht notwendigerweise durch „neue“ Bilder auszeichnen, sondern bestehende Bilder neu kodiert werden. *Nuit et brouillard* ist daher aufgrund seiner Bekanntheit und kontinuierlichen Rezeption als Archiv von *icons* zu betrachten, die entlang der Gedächtnistransformationen als Codes beschrieben und überschrieben wurden bzw. werden. Der Bildhaushalt des Films nährt so, trotz seiner Unzulänglichkeiten auf der inhaltlichen Ebene, bis heute das kulturelle Gedächtnis der Shoah, dem der Film als solcher zeitlich vorausging.

Die Darstellung der Entstehungs- und Wirkungsgeschichte von *Nuit et brouillard* wirft entscheidende Schlaglichter auf die Erinnerungskultur der Deportation vor einer öffentlichen Bewusstwerdung des Völkermordes. Der Film verdankt sich, betrachtet man die soziale Dimension der Erinnerungskultur, insbesondere der Trägerschaft der Wissenschaft

und der Interessensgemeinschaft der KZ-Überlebenden. Durch die erfolgreiche künstlerische Arbeit Resnais' und Cayrols unterstützte der Film wesentlich die Verlagerung der Deportation vom individuellen und sozialen ins offizielle Gedächtnis Frankreichs und stand durch seine internationale Wirkung gewissermaßen auch am Beginn dessen, was man transnationales Gedächtnis nennen kann. Wie die zweite Regierungszeit de Gaulles zeigen würde, nahm die Deportation fortan einen immer prominenteren Platz innerhalb des *récit national* ein. Die Deportierten konnten nunmehr ihren selbständigen Platz in der Erinnerungskultur beanspruchen. Schon wenig später sollte diese Frage konkret werden, wenn es darum ging, staatliche Gedenkorte für die Opfer der Deportation zu errichten.

Abschließend bleibt zu betonen, dass *Nuit et brouillard* auch die Veränderungen der mentalen Dimension der Erinnerungskultur von einem Gedächtnis der Deportation zu einem kulturellen Gedächtnis der Shoah, zu dessen Archiv der Film heute zweifelsohne zu zählen ist, überdauerte. Zwanzig Jahre nach den kritischen Einwänden scheinen WissenschaftlerInnen bereits wieder versöhnlicher auf den Film zu blicken, ohne freilich die benannten Schwächen zu ignorieren.[106] Damit dürfte an der wissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte dieses Films zu erkennen sein, wie sehr Wissenschaft selbst als Teil von Erinnerungskulturen perspektivisch agiert und sich ihre Deutungshorizonte verschieben.

3.3. Reaktivierung des nationalen Gedächtnismythos und transnationale Gedächtnisbildung – Die 1960er-Jahre

Henry Rousso hat die Jahre 1954 bis 1971, das heißt die Phase zwischen dem Abklingen der *Épuration* bzw. der einsetzenden Amnestie in der Rechtssprechung der Vichy-Täter und NS-Kollaborateure und dem Kinoerfolg des Dokumentarfilms *Le Chagrin et la pitié* von Marcel Ophüls, im Sinne eines Syndroms, als „Verdrängung" (*refoulements*) beschrieben. Das heißt allerdings nicht, dass es sich bei diesem Abschnitt um eine generelle Geschichtsvergessenheit der Öffentlichkeit handelt, im Gegenteil. 1958 – vier Jahre nach dem Ausbruch des algerischen Befreiungskrieges, der Frankreich in eine tiefe politische Krise führte –, betrat Charles de Gaulle als Mann der Stunde wieder die politische Bühne Frankreichs. Die IV. Republik war nach nur zwölf Jahren am Ende und der General sollte die ersten elf Jahre der V. Republik als Garant stabiler Verhältnisse prägen. Als ehemaliger Résistanceführer verfügte er über ein verbreitet positives Prestige, das zusätzlich zum Volksreferendum 1958 seine Legitimation ausmachte.[107] In der Lösung des Algerienkonflikts und der Entkolonialisierung lagen seine größten Herausforderungen. Gesellschaftspolitisch bedeutete seine Präsidentschaft eine Rückkehr zu alten Ordnungen. Wie sehr diese sich während seiner „Regentschaft" von der Realität entfernten, offenbarten nicht zuletzt die Ereignisse des Mai 1968 ein Jahrzehnt später.

Mit de Gaulle rückte die Gedächtnispolitik in der politischen Agenda wieder nach oben. Generell bedeutete dies eine Reaktivierung und Festigung des 1944 geborenen Résistance-Mythos. Dieser vertiefte zugleich die Verdrängung jener Vergangenheit, welche die innerfranzösischen Klüfte transportierte. Rousso spricht von einem *exorcisme gaullien*, der die Kehr-

seite des Résistance-Mythos darstellte und darin bestand, das Vichy-Regime sowie dessen Einfluss auf die Gesellschaft zu marginalisieren.[108] De Gaulle konstruierte die Résistance als einen Gedächtnisgegenstand, der bei Weitem die nominelle Größe des historischen Phänomens überstieg, indem sie der Nation gleichgesetzt wurde. Die Geschichtspolitik bezog sich in den 1960er-Jahren vor allem auf Erinnerungsorte und verlief über die Träger des sozialen Gedächtnisses des Widerstands gaullistischer und kommunistischer Prägung. Die seither gewachsene Bedeutung der Deportation im öffentlichen Gedächtnis hatte auch eine stärkere In-Bezug-Setzung von Résistance und Deportation zur Folge.[109] Die damit verbundene Tendenz der Heroisierung der Deportationsopfer musste somit weiter auf die politisch Verfolgten fokussieren, was gleichzeitig bedeutete, dass die jüdischen Opfer weiter außen vor blieben. Bestandteil der neuen Konjunktur war der bis heute in den Schulen Frankreichs stattfindende *Concours national de la Résistance et de la Déportation*, der 1964 zum ersten Mal durchgeführt wurde, um fortan das heroische Beispiel, das die Vergangenheit bereitstellte, stärker im Bildungswesen zu verankern.[110] Höhepunkt des Gedächtniswandels bildete im selben Jahr die zelebrierte Überführung des Leichnams von Jean Moulin ins Pantheon.[111] Katharina Wegan hebt die gedächtnispolitische Funktion der Zeremonie hervor: „Die ‚Pantheonisierung' Jean Moulins als ‚unificateur de la Résistance' war Teil einer Legitimierungsstrategie zur Bestätigung und Betonung der ‚nationalen' Geschlossenheit."[112] Dabei ließ de Gaulles *résistancialisme* immerhin genug Platz für die Gruppengedächtnisse anderer ideologischer Strömungen. De Gaulle setzte zudem zwei für das Deportations-Gedächtnis bedeutsame Akte.

1960 wurde die Gedenkstätte des ehemaligen Konzentrationslagers Struthof-Natzweiller eröffnet. Zwei Jahre später inaugurierte der Präsident auf der Île de la Cité, der Seine-Insel im historischen Zentrum von Paris, persönlich den *Mémorial des Martyrs de la Déportation*.[113] Für die Initiatoren des *Réseau du souvenir* besaß die konkrete Platzwahl starke symbolische Bedeutung. Die örtliche Nähe des Denkmals zur Kathedrale Notre Dame lieferte ihnen die Möglichkeit, Deportation und das alte christliche Frankreich in Beziehung zu setzen und so die Lesart der zahlreichen christlichen KZ-Opfer Frankreichs zu favorisieren.[114]

Auch der Buchsektor bekundete nach der Rückkehr des Generals ein wiedererwachendes Interesse an Textzeugnissen. Vor allem Schriften von *résistants déportés,* deren individuelle Erinnerungen sich zur Legitimierung des neuen politischen Kurses eigneten, hatten gute Chancen, gedruckt und verbreitet zu werden.[115] Allerdings profitierten nicht einseitig die Gaullisten von dieser Konjunktur, ein diffuser Konsens schien es jeder politischen Richtung zu ermöglichen, sich im Sinne eines ganzheitlich widerständigen Landes zu äußern.

Die primäre Ursache für das neue Interesse am Zeugnis bildete jedoch ein internationales Ereignis, das staatenübergreifend einen Wendepunkt in der Erinnerung der Shoah bedeutete oder, um es mit Annette Wieviorka zu sagen, eine neue Ära einläutete:

> „Der Eichmann-Prozess markiert einen veritablen Wendepunkt in der Schaffung eines Gedächtnisses des Genozids, in Frankreich, den USA wie in Israel. Mit ihm beginnt eine neue Ära: jene, in der die Erinnerung des Genozids konstitutiv für eine bestimmte jüdische Identität wird, die ihre Präsenz im öffentlichen Raum vehement einfordert."[116]

Der zäsurbildenden Kraft des Eichmann-Prozesses gingen Signale für ein erwachendes Interesse am Genozid voraus, die vor allem im Literaturbetrieb ablesbar sind. 1958 erschien mit *La nuit* von Elie Wiesel (dt. „Die Nacht", 1962 erschienen) einer der heutigen Kanontexte der Shoah-Literatur. Die Schwierigkeiten, die ihm die Veröffentlichung bereitete, weisen darauf hin, dass eine neue Phase des Erinnerns definitiv noch nicht eingesetzt hatte. Der arrivierte Schriftsteller François Mauriac stand mit einem Vorwort Pate, um so einen Verleger für den Text über Auschwitz zu gewinnen. Ein Jahr später erhielt jedoch André Schwarz-Bart, Sohn polnischer Opfer der Shoah, für seinen Roman *Le dernier des Justes* (dt. „Der Letzte der Gerechten")[117] den französischen Literaturpreis *Prix Goncourt*. Die Geschichte einer jüdischen Familie, die ins 12. Jahrhundert zurückreicht und in Auschwitz ihr Ende findet, eröffnete in seiner fiktionalen Qualität einer großen Leserschaft eine personalisierte Aneignung der Shoah. Zwei Jahre später ging dieselbe Auszeichnung an Anna Langfus für *Les bagages de sable* (dt. „Gepäck aus Sand", 1964 erschienen)[118], ein Werk, das die schwierige Rückkehr einer jungen Polin, deren Familie Opfer der Vernichtung wurde, nach Paris wiedergibt. Auffällig ist, dass es sich jeweils um romaneske Formen der Erzählung handelt, die – 15 Jahre nach einer Welle von mehr oder minder erfolglosen autobiografischen KZ-Berichten – ein breites Lesepublikum anzusprechen vermochten.[119]

Die besondere Wirkung des Eichmann-Prozesses bestand zum einen darin, dass er das Zeugnis der individuellen Erfahrung ins Zentrum rückte.[120] Der Prozess in Jerusalem war grundsätzlich ein Täter-Prozess, der – angeführt von Hannah Arendts Skizze einer „Banalität des Bösen" – heftige Kontroversen über die Psychologie der Täter aufkeimen ließ.[121] Bald nach Prozessbeginn verschwand allerdings Adolf Eichmann wieder aus dem Scheinwerferlicht der Medien, und die Zeugenaussagen der Opfer beschäftigten fortan die Öffentlichkeit. Ihre Lebensgeschichte erzählend durchbrachen sie, so die Historikerin Annette Wieviorka, die herkömmliche Gestalt des Zeugnisses. Sie sagten nicht aus, um gegen den Angeklagten Beweise darzulegen, sondern um das eigene Überleben sowie die Ermordung anderer zu erzählen. Als juristisch relevante ZeugInnen erhielten die Überlebenden nun offiziell eine Identität, nämlich als Wahrheitsfinder. Damit änderte sich auch die Art und Weise, die Geschichte des Genozids zu schreiben. Die Gesellschaft erfuhr die Geschichte der Shoah plötzlich als eine Abfolge von individuellen Erfahrungsberichten aus dem Mund von sichtbaren Menschen, mit denen sie sich identifizieren konnte. Wieviorka betont die Folgen des Prozesses für den gesellschaftlichen Status der Überlebenden in Israel, USA, Frankreich und anderen Ländern, als sie die Öffentlichkeit plötzlich als „Überlebende" eines Ereignisses erkannte, das fortan als Holocaust Teil des Sprachgebrauchs war.[122]

Über das Fernsehen vermittelt, erfüllte der Prozess explizit eine zweite Funktion, nämlich die einer gesellschaftlichen *leçon d'histoire*. Aus internationaler Perspektive liegt in dem Ereignis die eigentliche Geburtsstunde des Shoah-Gedächtnisses. Prozesse bildeten auch in den darauffolgenden Jahren eine Bühne öffentlicher Gedächtnisbildung. In einer archäologischen Ausgrabungsarbeit legten sie dabei unter Anteilnahme der Öffentlichkeit die Singularität des Genozids Schritt für Schritt offen. 1963/64 fand in Düsseldorf der Treblinka-Prozess statt, 1964 begann in Frankfurt der Auschwitz-Prozess, 1966/67 wurde in München über die Verantwortlichen der „Endlösung" in den Niederlanden Recht gesprochen. Neben

den punktuellen Ereignissen, welche die Herausbildung eines Gedächtnisses der Shoah begünstigten, sind die kontinuierlichen Transformationen nicht zu vergessen, die sich durch den Generationswechsel vollzogen. Die erste Generation der Post-Shoah kam ins Erwachsenenalter. Der *cadre familial* wurde zum Ort, wo Kinder nachzufragen begannen und die Eltern zum Ablegen eines Zeugnisses bewogen.[123]

3.3.1. Filme abseits des nationalen Gedächtnisregisters

Obwohl erst Marcel Ophüls' *Le chagrin et la pitié* die Koordinaten für das Spielfilmschaffen in Frankreich neu ausrichten sollte, gab es nunmehr Anzeichen einer vielseitigen Auseinandersetzung mit Deportation bzw. Shoah im Spielfilm. Ein Eichmann-Effekt lässt sich hierbei klar festmachen. Die 1960er-Jahre charakterisiert ein überschaubares, aber breitgefächertes Filmschaffen. Die größte Bekanntheit erreichte in diesem Jahrzehnt wiederum ein Dokumentarfilm: *Le temps du ghetto* (1961) von Fréderic Jossif, der eine Chronik des Warschauer Ghettos zusammenstellte.[124] Die Veröffentlichung von sechs Spielfilmen zwischen 1961 und 1968 deutet auf zunehmendes Interesse der Cineasten an der Shoah hin. Mit einer Ausnahme trafen sie jedoch auf keinen nennenswerten Erfolg beim Publikum.

Wieweit das Kino Änderungen im kollektiven Gedächtnis der Shoah abbildete, lässt sich bereits mit einer sondierenden Grobbetrachtung des vorliegenden Filmbestands aufzeigen. Die Effekte des Eichmann-Prozesses auf das Entstehen eines Shoah-Bewusstseins spiegeln sich in vier von sechs Filmen mehr oder weniger deutlich wider.[125]

- Eine absolute Besonderheit bildet ein Film, der noch vor dem Eichmann-Prozess fertiggestellt wurde. Mit dem französisch-jugoslawischen Erstlingswerk *L'Enclos* (dt. „Der Verschlag“) schuf Armand Gatti, ein ehemaliger KZ-Insasse, 1960 den ersten französischen Film, der ausschließlich in einem Konzentrationslager spielt. Eine nähere Analyse des Films bietet die Möglichkeit, das Verhältnis von Opfergedächtnis und öffentlichem Gedächtnis der Konzentrationslager zu durchleuchten und nach möglichen Bezugspunkten zur Shoah im Film Ausschau zu halten (vgl. 3.3.2.).
- *Le Vieil homme et l'enfant* (dt. „Der alte Mann und das Kind“) von Claude Berri war der einzige kommerziell erfolgreiche Film der 1960er-Jahre. Mit seinem Debütwerk leistete Berri 1966 Pionierarbeit. Er schuf einen Typus von Spielfilm, der bis heute Nachahmung findet. Ohne auf die Deportation und die Shoah im engeren Sinn einzugehen, erzählt er das Leben jüdischer Flüchtlinge in Frankreich zwischen 1940 und 1944.

Die übrigen vier Filme dieses Jahrzehnts kreisen um die Fragen der Justiz nach dem Holocaust und/oder der Jagd bzw. Enttarnung von Tätern.

- Philippe Arthuis zeichnete 1965 für eine weitgehend vergessene franko-israelische Produktion verantwortlich: *La cage de verre* bezeichnet den Glaskäfig, in welchem Eichmann während des Prozesses in Jerusalem saß. Gleichzeitig steht der Titel auch für den

symbolischen Glaskäfig, in dem sich der Protagonist, ein französisch-jüdischer Holocaust-Überlebender, befindet. Die Prozessberichterstattung in der Zeitung wühlt seine verdrängten Erinnerungen auf und fordert ihn heraus, den Käfig zu durchbrechen.[126]

- *La vingt-cinquième heure (dt.* „Die 25. Stunde") von Henri Verneuil basiert wiederum auf einem Roman von Constantin Virgil Gheorghiu und erschien 1966 als eine Drei-Länder-Produktion Frankreichs, Jugoslawiens und Italiens. Die Geschichte beschreibt den schicksalhaften Irrweg eines rumänischen Bauern durch den Zweiten Weltkrieg. Als Jude denunziert, ist er gezwungen, sein Dorf zu verlassen und fällt dabei den Deutschen in die Hände. Der ungewöhnliche Verlauf des Films zeichnet sich dadurch aus, dass er durch ein Missverständnis zum SS-Mann wird und sich nach Kriegsende als Angeklagter im Nürnberger Kriegsverbrecherprozess wiederfindet.[127]
- *Le crime de David Levinstein* des jüdischen Theaterautors und Theaterregisseurs André Charpak war 1968 ähnlich erfolglos wie *L'heure de la vérité* und *La cage de verre*. Der Film zeigt den Auschwitz-Überlebenden David Levinstein, dessen „Verbrechen" es war, als Jude geboren zu sein. Nach 15 Jahren in einer psychiatrischen Klinik findet er drei Häftlingskameraden, die wie er in Auschwitz einem Bordell für SS-Offiziere zugeteilt waren. Gemeinsam spüren sie ihre Peiniger auf, um diese zu liquidieren. Die Polizei ist der kleinen Gruppe, die eine Reihe von Morden durchführt, auf der Spur, bis David im Zug einer Polizeiaktion tödlich verwundet wird. Der Film erörtert die durch den Eichmann-Prozess im jüdischen *cadre social* aufgeworfenen Fragen: Trauma und individuelle Identität der Opfer nach 1945, der Umgang mit den Tätern und die zukünftige Erinnerung an das nationalsozialistische Verbrechen.[128]Wie im polnischen Film *Pasazerka* (dt. „Die Passagierin") von Andrzej Munk – dem international vermutlich erfolgreichsten Holocaust-Film der 1960er-Jahre – spielen Psychologie der Täter sowie Opfer-Täter-Beziehungen eine zentrale Rolle in diesen Produktionen der Jahre 1965–68.
- Beide Aspekte vereinigt Henri Calefs *L'heure de la vérité* (dt. „Die Stunde der Wahrheit"), der ebenfalls zu den unbekannten franko-israelischen Holocaust-Filmen zählt und selbst in einschlägigen Filmografien fehlt.[129] Er eignet sich schon deshalb für eine nähere Analyse (vgl. 3.3.3.). Hinzu kommt, dass er im Gegensatz zu den drei weiteren Filmen zum Zeitpunkt der Recherche als einziger in der Sammlung des CDJC auf DVD verfügbar war.

3.3.2. Das Kollektiv als Held einer kommunistischen Erinnerungskultur: *L'Enclos* (1960)[130]

L'Enclos steht an der Schwelle zwischen generellem Vergessen der nationalsozialistischen Verfolgung und einem spezifisch jüdischen Bewusstsein der Shoah. Der Filmemacher Armand Gatti brach das Schweigen über die KZ nach 1945 mit einem Film, den er selbst in einem gesellschaftlichen Ambiente des „Exorzismus" der Konzentrationslager aus der Öffentlichkeit lokalisierte.[131] Der 1924 in Monaco geborene Gatti wurde als Widerstandskämpfer zum Tod verurteilt, jedoch wegen seines Alters begnadigt und deportiert. Dem

18-jährigen Häftling gelang die Flucht aus dem Lager Lindermann und die Wiederaufnahme der Widerstandsarbeit. Das Filmdebüt des Journalisten erhielt hervorragende Kritiken, erlitt jedoch in Frankreich einen krassen kommerziellen Misserfolg. Das Forum der Deportiertenverbände funktionierte dieses Mal nämlich nicht als Marketingfläche. Die Rezeption hinter dem Eisernen Vorhang legt nahe, dass sich der Film am ehesten als Objektivation eines kommunistischen Gedächtnisses der Deportation eignete. Das Filmfestival von Moskau 1961 honorierte den KZ-Film mit dem Preis für die beste Regie.[132]

Mit *L'Enclos* brachte das französische Kino zum ersten Mal einen Spielfilm hervor, der sich – und zwar ausschließlich – mit der Deportation beschäftigte. Ein paar Daten zur Bauweise und Figurenkonstellation verdeutlichen den hohen Grad der Fiktionalität des Films, der eine klar erkennbare *message* eingearbeitet ist. Da fällt zunächst die Parallelität zum klassischen Theater auf, da sich der Film zur Einheit des Ortes, der Handlung und der Zeit verpflichtet. So umspannt die Filmhandlung exakt 24 Stunden im fiktiven Lager von Tatenberg, das Gatti aus den historischen Lagern Lindermann, Buchenwald, Dachau und Mauthausen ableitete.[133] Im Panorama der Häftlingsgesellschaft und der SS-Lagerleitung fokussiert der Film auf zwei Protagonisten, die ungleicher nicht sein könnten. Karl Schöngauer (Hans Christian Blech), deutscher kommunistischer Häftling, seit 1933 in Konzentrationslagerhaft in Oranienburg, Buchenwald, Dachau, Mauthausen, repräsentiert den innerhalb des illegalen internationalen Lagerkomitees hoch angesehenen politischen Häftling. Gattis Absicht war es, einen Held zu zeichnen, der in der französischen Erinnerungskultur der Zeit, die eine Renaissance der gaullistischen Vergangenheitsversion durchmachte und in der antideutsche Ressentiments weit verbreitet waren, doppelt verstörend wirken musste: deutsch und kommunistisch. Dieser großgewachsene Karl trifft auf den schmächtigen David, einen ukrainischen Juden, der im Pariser Stadtteil Belleville lebt. Im Vordergrund der Handlung steht die Beziehung der beiden ungleichen Häftlinge, die am Beginn – nicht nur äußerlich – ausschließlich von Gegensätzen geprägt scheint. Die beiden führt das unsichtbare Handeln der SS zusammen. Karl wird zunächst zum Tod verurteilt, weil in seinem Kommando der Effektenkammer Häftlinge Meldungen des westlichen Radios aufgezeichnet und weitergeleitet hatten. Zwei SS-Führer verbinden anlässlich des Vorfalls eine Wette mit einem Experiment. Um zu sehen, ob der Häftling Schöngauer tatsächlich, wie es sein Ruf verheißt, einen unbrechbaren Willen besitzt, der ihn vor Korruption und Entmenschlichung bewahrt, verschieben sie seine Exekution und lassen das Opfer für 24 Stunden in einen Verschlag sperren, wählen ein zweites Opfer, David, aus und halten als Spielregel fest, dass derjenige sein Leben rettet, der den „Gegner" binnen der Zeit tötet.

L'Enclos entwirft auf diese Weise in den ersten Minuten eine klare Vision der nationalsozialistischen Konzentrationslager und der Rolle der Täter, die auch in der frühen Lagerliteratur häufig begegnet.[134] Der Verschlag soll im Kleinen beispielhaft das Konzentrationslager an sich repräsentieren. Nachdem die SS-Leitung gewissermaßen das Reglement festgelegt hat, hält es sich aus dem Lager bzw. dem Verschlag heraus.[135] Im NS-Lagersystem konnte die bestens funktionierende „Häftlingsselbstverwaltung" vergessen lassen, wer die eigentlichen Peiniger der Häftlinge waren. Die Erfahrung der Häftlinge prägte eine Lagergesellschaft, in der kriminelle „Kapos" als Handlanger der SS die Solidarität unter den

Häftlingen unterbanden, in der aber auch scheinbar „normale“ Menschen in den extremen Bedingungen des Lagers korrumpiert wurden und Mithäftlinge übervorteilten, ja beseitigten, um in der Häftlingshierarchie aufzusteigen und das eigene Überleben zu sichern. Das Verschlag-Experiment ist die absolute Zuspitzung dieser Erfahrung, die zahlreiche Überlebende der Lager teilten und im Prolog des Films vorgestellt wird. Ein „übereifriger“ Kapo ermordet zwei Häftlinge, um einem SS-Mann zu imponieren. Dieser sieht dem Treiben zunächst teilnahmslos zu, um dann aber den Kapo selbst wegen „Zerstörung deutschen Kriegsmaterials“ zu verurteilen.

Dass es möglich war, sich dieser aufgezwungenen Logik – die letztlich bedeutete, im Kampf ums Dasein das Menschsein aufzugeben – zu entziehen, erzählt der Film in zwei parallelen Handlungssträngen. Das Gegenmodell bietet genug Identifikationsfläche für politische Deportierte unterschiedlicher Couleur, favorisiert jedoch eine kommunistische Lesart: Überleben ist nur im Kollektiv möglich, das Solidarität übt und so das eigene Leben und das Leben anderer zu schützen imstande ist. Solidarität ist eine Frage der politischen Überzeugung, die keine nationalen und ethnischen Grenzen kennt.

Auf der ersten Ebene, der Mikroebene, des Films vollzieht sich die Entwicklung von einem misstrauischen Aufeinandertreffen zu einer persönlichen Beziehung zweier Häftlinge, die trotz der ungleichen Voraussetzungen schrittweise zur unausgesprochenen Übereinkunft kommen, dass sie das Komplott der SS nicht mitmachen. Der Verschlag wird zur Stätte der Begegnung, in der die Protagonisten ihre persönliche Geschichte mitteilen. Auf diesem Weg stellt der Film – willkürlich oder unwillkürlich – eine indirekte Verbindung zum Genozid her und differenziert erstmals unterschiedliche Kategorien von Opfern. So wird die jüdische Identität Davids explizit als positives Merkmal eines Wir-Gefühls sichtbar. Seine Erinnerung an die religiöse Tradition der Sabbatruhe im Kreis der Familie lässt in Untertönen anklingen, dass diese Vergangenheit unwiderbringlich verloren ist. In Karls Antwort kommt hingegen eine Hierarchisierung der Opfergruppen zugunsten der politisch Verfolgten zum Ausdruck. Davids kulturelle und familiäre Bindung anerkennend, ist Karls Leben geprägt durch die Zeit im Lager seit 1933, die er in Gedichtform in Erinnerung ruft. Dem politischen Martyrium als einzig formuliertem Identitätsmerkmal kann David nichts Vergleichbares entgegensetzen. Seine Nostalgie in Bezug auf die verlorene Geborgenheit enthält zwar für den heutigen Betrachter einen subtilen Verweis auf die sich abzeichnende „Endlösung“, das wahrscheinliche Schicksal der Familie oder der Juden im Allgemeinen wird jedoch im Film zu keinem Moment ausgesprochen. Ansonsten zeichnet *L'Enclos* bezüglich der Geschichte bzw. Differenzierung der Vernichtungs- und KZ-Lager ein historisch korrektes Bild. So erscheint David im Lager Tatenberg als einzelner Jude, als Individuum, das keinem Häftlingskollektiv angehört, sondern isoliert bleibt. Der Unterschied zwischen politischen und jüdischen Opfern wird so dargestellt, ohne inhaltlich erklärt oder präzisiert zu werden. Die Nicht-Darstellung von jüdischen Häftlingsgruppen im Lager Tatenberg stimmt mit den historischen Tatsachen überein und sollte nicht als Verschweigen der Shoah missinterpretiert werden. Tatenberg ist unverkennbar ein Konzentrations- und kein Vernichtungslager und folglich fast ausschließlich durch eine Häftlingsgesellschaft politisch Verfolgter geprägt. Bis 1944 trafen jüdische Häftlinge nur in geringem Ausmaß in herkömm-

lichen Konzentrationslagern ein, nämlich dann, wenn sie, nach überstandenen Selektionen in den Vernichtungsstätten, zum Zwecke von Arbeitseinsätzen überstellt wurden.[136] Die Shoah bleibt somit konsequenterweise kinematografisch im *ailleurs*.[137] Gleichzeitig reiht der Film die jüdischen Opfer im Sinn einer Hierarchisierung unterhalb der politischen Opfer ein, die den Kampf im Lager nicht aufgeben. Karl spricht dem jüdischen Häftling dieses Widerstandsverhalten ab und schreibt somit die Passivität der Juden abwertend fest: „Hier zählt nicht der Mensch, sondern sein Kampf. Du, du bist ein Nichts, weil du ein Nichts bist, wirst du sterben."[138] Diese Prophetie bewahrheitet sich am Ende des Films und führt somit konsequent die Heroisierung des „Kollektivs", die im zweiten Handlungsstrang vorbereitet wird, zu Ende. Der Film teilt damit die in der Erinnerungskultur der 1950er- und 1960er-Jahre dominante Form des Heldengedächtnisses. Die Besetzung der beiden Hauptrollen vervollständigt die kämpferische Heroisierung, die das passive Opfersein des KZ-Häftlings überblendet, auch auf visueller Ebene. Unverkennbar wird, worauf geschlechtergeschichtliche Untersuchungen in jüngerer Zeit hingewiesen haben, nämlich dass Heldentum ein primär männliches Konstrukt ist.[139] Historische Geschlechterstereotypen, welche Stärke als männlich, Schwäche als weiblich konnotieren, werden auch in der Darstellung von Opfern und Helden relevant. So strotzt Karl aufgrund seiner Größe und seines kantigen Gesichts vor Männlichkeit, während David dezidiert ein feminines, wenn nicht kindliches Aussehen zugeordnet werden muss.

Der zweite Handlungsstrang zeigt das illegale internationale Häftlingskomitee, das alle Hebel in Bewegung setzt, um den Mann aus den eigenen Reihen, Schöngauer, aus dem Verschlag zu retten. Gatti gelingt es dadurch fast beiläufig, viele Splitter des Lageralltags und damit einen Gesamteindruck vom Mikrokosmos Lager zu vermitteln. Die Enge und Abgeschlossenheit des Raums verdeutlicht er dabei durch eine Kameraführung, die keinen Blick außerhalb des Lagers bzw. des Steinbruchs ermöglicht. Mittels langer *travellings* führt die Kamera zwischen den minutiös rekonstruierten Orten im Lager, die in der Rettungsoperation involviert sind, hin und her und suggeriert damit die unmittelbare Teilnahme. Der Schwarzweiß-Streifen verpflichtet sich zu einer wirklichkeitsgetreuen Abbildung des Lagers. Gatti konnte am Drehort Ljubljana zahlreiche ehemalige jugoslawische KZ-Häftlinge als Statisten rekrutieren, die, wie er fand, als Einzige authentisch die Bewegungs- und Arbeitsabläufe eines geschwächten Häftlings simulieren konnten.

Eine „slawische Sektion" des Lagerkomitees zeichnet für die Organisation des Bestechungsgeldes verantwortlich, das einer diensthabenden Wachperson bezahlt werden muss, damit die Rettungsaktion gelingen kann. Die „lateinische Sektion" leitet die Operation. Der französische Arzt im Revier stellt die Leiche eines tschechischen Häftlings zur Verfügung, dessen Gesicht durch einen polnischen Kapo entstellt worden war. Diese soll in den Verschlag geschmuggelt werden, während Schöngauer daraus entfernt wird, damit am nächsten Tag der jüdische Häftling ohne sein Zutun die Freiheit erlangt. Karls Identitätswechsel mit dem verstorbenen Häftling sowie der Wechsel in ein neues Arbeitskommando sind durch die Lagerorganisation in der „Schreibstube" vorbereitet. Die sekundären Charaktere des Films bilden als Kollektiv die Helden des Films. Die Akzentuierung der Internationalität bedient klar einen kommunistisch geprägten Lagerdiskurs. Illegale internationale Lagerkomitees,

wie sie in den meisten Konzentrationslagern bestanden, dominierten meist kommunistische Häftlinge, während sich sonst Gruppierungen vorwiegend nach nationalen Kriterien bildeten. Mit der „slawischen Sektion" gedenkt der Film den tschechischen, jugoslawischen und vor allem sowjetischen Kommunisten, die „lateinische Sektion" umfasst neben den Franzosen insbesondere die Gruppe der Spanier, die als ehemalige Bürgerkriegsteilnehmer in der kommunistischen Häftlingsgesellschaft einen besonders hohen Status genossen.[140]

Die klandestinen Tätigkeiten der Häftlingsgemeinschaft verleihen *L'Enclos* ein ausgeprägtes Spannungsmoment, das durch die Unvorhersehbarkeit des Endes maximiert wird. Die Mission scheint zu scheitern, als sie wegen zu großer Risiken zwischenzeitlich abgebrochen wird. Der Spanier Sanchez bringt die Aktion entgegen den Anweisungen dann doch gegen Morgengrauen durch. Ein Detail der Rettungsmission erlaubt es, David insofern in die Reihe des Kollektivs einzufügen, als er aktiv mithilft, den Personenaustausch vor der SS verborgen zu halten.

Am Ende offenbart sich, dass die Häftlinge die Rechnung ohne den Wirt bzw. ohne die SS gemacht hatten, die im Nachhinein anders räsoniert: Der jüdische „Untermensch" hat „deutsches Blut" vergossen und muss daher sterben. David wird aus dem Verschlag abgeführt und mit einer Gruppe politischer Häftlinge per Lastwagen abtransportiert, um in der Gaskammer ermordet zu werden.

Das Ende bereichert den Film um eine weitere Lesart, die Claudine Drame herausstreicht, wenngleich sie sich fast kontrapunktisch zum ganzen Film verhält. Das Moment der Emotion wird durch den erstmaligen Einsatz von Musik im Film unterstrichen. Die Lagerkapelle spielt am Appellplatz auf Anweisung des Komitees ein verbotenes Lied (*Mort dans la lutte fatale*), während David sich langsam Richtung Appellplatz bewegt. In den eigenen Gedanken verloren, nimmt er die Häftlingsmasse um sich herum nicht mehr wahr, erst als er vor dem Lastwagen die ebenfalls Verurteilte Anna erblickt, kreuzen sich seine Blicke mit ihren und sie lächelt. Es ist die Begegnung zwischen einem Mann und einer Frau, die im Augenblick des besiegelten Schicksals eine menschliche Geste austauschen. Für Drame liegt hier die zentrale *message* des Films: „Die zwei Opfer werden dadurch, in diesem barbarischen Universum außer Norm, die wahren Treuhänder der höchsten humanistischen Werte."[141] Diese Interpretation betont neben dem politisch motivierten Widerstand die Form des inneren Widerstands, der darin bestand, angesichts der enthumanisierenden Umgebung Mensch zu bleiben.

Obwohl die Kritik auf *L'Enclos* mit viel Lob reagierte, blieb der Film, den zunächst Produktionsschwierigkeiten plagten, ein Misserfolg.[142] Nach dem Preis für die beste Regie am Filmfestival in Moskau fand sich in Frankreich eine kleine Vertriebsfirma. Nach der Projektion in zwei Pariser Kinosälen mit 25.000 Eintritten verschwand der Film aus den Kinos. Der Vertrieb verlief – wenig verwunderlich – erfolgreich in kommunistischen Ländern, der UdSSR, Ungarn, Rumänien, Polen, Albanien und Cuba. Die ideologischen Differenzen innerhalb der KZ-Verbände Frankreichs dürften dem Film auch die Verbreitungsmöglichkeit im *milieu de mémoire* der Deportierten zu einem Teil versperrt haben. Das Fernsehen lehnte den Film mehrmals ab, bis er 2006 (!) auf einem französischen Kabelsender erstmals ausgestrahlt wurde.

Das Schicksal des in seiner filmischen und narrativen Qualität beachtlichen Films ähnelt der frühen Lagerliteratur in Frankreich, die bis 1948 in großer Zahl auf dem Buchmarkt erschien, jedoch kaum große Leserschaften zu erreichen vermochte.[143] Auch im Narrativ sind die Parallelen zu den Lagertexten unübersehbar, die vor allem in der kommunistischen Ausprägung eine Erzählung des Widerstands anboten, indem die „Solidaritätsarbeit" der illegalen Lagerorganisationen hochstilisiert wurde.[144] Sie schufen damit einen eigenen Résistance-Mythos, der nicht erst durch die spätere KZ-Forschung relativiert wurde, sondern im Diskurs der KZ-Opfer selbst umstritten war. So schrieb François Wetterwald bereits 1946 in seinen Lagererinnerungen – nicht ausschließlich aber vor allem – gegen seine kommunistischen Mithäftlinge gerichtet:

> „[…] Solidarität zwischen Völkern, Solidarität zwischen Menschen des gleichen Landes, der gleichen Religion, der gleichen Zugehörigkeit, kann man noch daran glauben, nachdem man im Konzentrationslager war? Manchmal entsprachen sich einander gewisse Interessen, aber das, ist das wirklich Solidarität?"[145]

Die Analogie zu den Lagertexten der Jahre 1945–48 verdeutlicht auch die Kontinuität des narrativen Konstrukts im sozialen Gedächtnis der Häftlinge, das beharrlich versuchte, den Horror der Konzentrationslager durch eine Vision der Résistance zu überfrachten. Der Erfolg in kommunistischen Ländern zeigt, dass der Film wie zahlreiche französische Lagertexte kommunistischer Autoren einen Platz in deren offiziellen Geschichtsbildern fand.[146] In Frankreich jedoch gelang es vermutlich auch aufgrund der Marginalisierung der kommunistischen Partei nach Ausbruch des Kalten Krieges nicht, das Gruppengedächtnis in das nationale Gedächtnis zu integrieren.

L'Enclos ist der Ausdruck eines militanten Kinos, das mit einem klaren Programm antrat. Es referierte bewusst auf Leerstellen im kollektiven Gedächtnis und die vorherrschende Ikonografie einer *horreur des camps*, welche die authentischen Bilder der befreiten Lager 1945 und *Nuit et brouillard* geschaffen hatten. Unter der Prämisse „So war es" veranschaulichte Armand Gatti durch eine nachgestellte Binnenperspektive des Lagerlebens jene Aspekte, die Resnais offengelassen hatte. Die realistische, nach Authentizität strebende Darstellung, die an dem Film beeindrucken mag, diente primär einem edukativen Zweck. Die ideologische Programmatik ist jedoch so dezent eingearbeitet, dass sie den Film nicht erdrückt, sondern bis heute auch eine abstraktere als die streng kommunistische Lesart zulässt. Die Akzentuierung des politischen Kampfes bedient eine Gedächtnisfunktion des Films, die man als Monumentalisierung bezeichnen könnte.[147] Das Kollektiv der Lagerorganisation bietet eine positive Identifikationsfläche als Helden, die in einer Linie mit anderen Widerstandskämpfern gegen den Nationalsozialismus stehen und als solche erinnert werden sollen. Diese Monumentalisierung, die *L'Enclos* mit in kommunistischen Ländern erfolgreichen Texten der französischen Lagerliteratur teilt, krankt letztlich an seiner mangelhaften Glaubwürdigkeit.[148] Nicht nur, dass das Konzept von Solidarität zu hinterfragen ist, wie François Wetterwald pointiert feststellte, sondern der Film verallgemeinert auch ein historisches Randphänomen der KZ-Geschichte, nämlich das der illegalen Lagerorganisation. Dies geschieht

schließlich nicht, ohne zugleich das unaussprechliche Leid, das für die Masse der Häftlinge Realität war, implizit für jene Gruppe, deren Status relativ gesichert war, in Anspruch zu nehmen, sowie das „bloße Opfersein" der jüdischen Verfolgten abzuwerten. Diese politisch konnotierte Repräsentation des *systeme concentrationnaire* muss daher letztlich als entscheidender Hemmschuh für eine breitenwirksame Rezeption des Films betrachtet werden. *L'Enclos* steht für ein soziales Gedächtnis der Deportation, das Anfang der 1960er-Jahre, das heißt kurz vor der Herausbildung eines Shoah-Gedächtnisses, mit anderen sozialen – nämlich nicht-kommunistischen – Gedächtnissen konkurrierte und sich erfolglos abmühte, in das kollektive bzw. nationale Gedächtnis Eingang zu finden.

Unter völlig anderen Vorzeichen scheiterte fünf Jahre später ein weiterer Film ähnlich eklatant beim Versuch, eine gruppenspezifische Vision der Vergangenheit in das kollektive Gedächtnis einzuschreiben.

3.3.3. Intellektuell-jüdische Erinnerung im Zeichen des Eichmann-Prozesses: *L'heure de la vérité* (1965)

L'heure de la vérité (dt. „Die Stunde der Wahrheit") ist ein fast zur Gänze in Israel spielender Film, in dessen Handlung die gesellschaftliche Wirkung des Eichmann-Prozesses zentral eingeschrieben ist. Der Regisseur Henri Calif, ein sephardischer Jude, der in Bulgarien geboren wurde und in Paris Philosophie und Handel studierte, blieb als Filmemacher in Frankreich und außerhalb weitgehend unbekannt. Für das Drehbuch, das auf einer wahren Begebenheit basierte, zeichnete der namhafte französische Soziologe Edgar Morin verantwortlich. Der Film konnte zudem auf eine recht prominente Besetzung verweisen. Neben dem seit den Sissi-Filmen international arrivierten Karl-Heinz Böhm in der Hauptrolle nahmen an der Produktion mit Daniel Gélin, David und Corinne Marchand namhafte französische SchauspielerInnen der Zeit teil. Der kommerzielle Erfolg sollte dennoch gegen Null tendieren. Der in französischer Sprache gedrehte Film fand in Israel keinen Vertrieb und auch in Frankreich verliert sich die Spur nach der Projektion in einem einzigen Pariser Kinosaal. Lediglich die USA, Kanada, Ungarn und Madagaskar erwarben die Rechte.[149] Trotz der komplexen theoretischen Identitätsdiskurse über Täter und Opfer und die Bedeutung der Erinnerung präsentiert sich der Film vorderhand als spannend erzählte Kinogeschichte, die in der atemberaubenden Landschaft Israels angesiedelt ist. Die Auswertung des Films erfolgt schrittweise entlang einer etwas ausführlicheren Schilderung des Filminhalts, da dieser zahlreiche spezifische Merkmale einer intellektuell-jüdischen Repräsentation der Vergangenheit im Lichte des Eichmann-Prozesses aufweist. Zudem reflektiert der Film die Rolle der Wissenschaft als Repräsentantin der *Geschichte*, die in einem Konkurrenzverhältnis mit dem *Gedächtnis* steht.

In einer der ersten Szenen diskutiert eine familiäre Tischrunde den Eichmann-Prozess. Das Streitgespräch gibt ein Meinungspanorama der israelischen Gesellschaft wieder, wobei die wissenschaftliche Erörterung darüber, ob die Psychologie den Täter Eichmann als „fonctionnaire de l'assassinat" ausreichend erklärbar machen kann, dominiert. Die weibliche Dis-

kutantin, weniger am Täter interessiert, klagt unverblümt die Passivität des jüdischen Kollektivs im Nationalsozialismus an: „Und warum haben sich unsere Leute wie Hasen abschlachten lassen? Oder in Konzentrationslager sperren lassen?“[150] Die polemisch zugespitzten Einwände haben historisch ihren Ursprung im Ausbruch des Unabhängigkeitskrieges 1948 und thematisieren die sich damals auftuende Kluft zwischen den in Israel geborenen Juden und den Holocaust-Überlebenden im neuen Staat. Der Vorstellungshaushalt, den die Erzählungen der Holocaust-Überlebenden bereitstellten, wies untragbare Dissonanzen zu den ab 1948 transportierten heroischen Mythen Israels auf:

> „There was a vast conceptual difference between the Holocaust survivors and the native-born Israelis fighting in the War of Independence as to the definition of heroism. In Israel, the only kind of heroism worthy of note was the kind that involved facing the enemy with a rifle in your hands.“[151]

Dieser Kontext ist mit zu berücksichtigen, um die eklatant aufrüttelnde Wirkung des Eichmann-Prozesses für die israelische Gesellschaft richtig einzuordnen. Sie vollzog sich vor dem Hintergrund einer fehlenden Achtung oder gar impliziten Abwertung der Holocaustopfer. Zu dieser Tischrunde stößt der vermeintliche Holocaust-Überlebende Jonathan Strauss (Karl-Heinz Böhm), dessen Empfang das gewandelte Holocaust-Bewusstsein in der Öffentlichkeit klar zum Ausdruck bringt. Die Reaktion der Gäste entspricht völlig dem neuen Status der Überlebenden, die als Teil der Geschichtsschreibung und als pädagogische Vermittlungsinstanz entdeckt werden. Sie bitten Strauss unmittelbar als Überlebenden der Shoah, der Jugend zu erklären, was die Wissenschaft nicht zu vermitteln vermag: „Jonathan, du solltest versuchen, den jungen Menschen zu erklären, was unter Hitler passiert ist. Schau, sie da zum Beispiel. Sie kann nicht verstehen, warum sechs Millionen von den Unsrigen vernichtet worden sind.“[152] Noch kennen die weiteren Protagonisten Strauss’ Geheimnis nicht, das dem Filmpublikum bereits in der Eingangsszene anvertraut wurde. Diese deutete die fieberhafte Auslöschung einer NS-Karriere an. Der SS-Kommandant Hans Wernert versucht bei Kriegsende, seinem Schicksal zu entgehen, indem er persönliche Dokumente vernichtet und durch das Tätowieren einer Häftlingsnummer im Unterarm sichtbar die Identität eines KZ-Häftlings annimmt. Wernert lebt also als Jonathan Strauss in Israel und führt dort inmitten der landschaftlichen Idylle ein scheinbar geglücktes Leben in Freiheit mit seiner Frau Dahlia Modiano, die ihm soeben offenbart hat, dass sie ein Kind erwartet.

In *L’heure de la vérité* versucht ein ehemaliger NS-Täter eine Tischrunde, eine Frau, ja ein ganzes Land, das sich seit Eichmann auf ihn als Garanten der Wahrheit zu stürzen beginnt, zu täuschen. In dieser Plotstruktur kommt dem amerikanischen Historiker Fred, der nach Israel kommt, um Nachforschungen über jenes KZ anzustellen, dessen einziger Überlebender Jonathan Strauss zu sein scheint, eine Schlüsselrolle zu. Am Beginn seiner Recherchen stellt er fest, dass bislang weder Familie noch Arbeitgeber von Wernert/Strauss jemals Fragen über seine Vergangenheit gestellt hatten. Die Auswirkungen des Eichmann-Prozesses werden jedoch bereits spürbar und konkret, etwa wenn Überlebende in der Öffentlichkeit oder im Kibbuz als ZeitzeugInnen auftreten. Anzeichen dafür, dass die Shoah konstitutiv

für das israelische Selbstverständnis wird. So spricht auch Wernert/Strauss zum ersten Mal vor einer Zuhörerschaft und beginnt damit ungewollt, sich in seiner zweiten Identität zu verstricken.

Die *prise de conscience* in der israelischen Gesellschaft vermittelt *L'heure de la vérité* am eindrücklichsten durch eine Kinoszene, in der Wernert/Strauss eine Filmdokumentation über die Vernichtung von sechs Millionen Juden – basierend auf Archivbildern des Nationalsozialismus, der befreiten KZ-Lager und des Kriegsgeschehens – ansieht. Zum ersten Mal wird in einem französischen Spielfilm der Genozid als nationalsozialistisches Verbrechen explizit thematisiert (im Übrigen in einer Weise, die ohne jeglichen Verweise auf die französische Kollaboration auskommt). Dies geschieht retrospektiv durch einen Dokumentarfilm im Spielfilm. Die Referenz auf die Shoah erfüllt im Film der 1960er-Jahre damit eine explizite Informationsfunktion. Der Off-Text der Doku gießt das Narrativ eines spezifischen Shoah-Gedächtnisses erstmals in eine Form, die zeigt, dass die Unterscheidung von KZ- und Vernichtungslager weiterhin fehlte:

> „Ein Desaster, das langsam – als sich allmählich der Schleier über der Wahrheit dieser fünf leidvollen Jahre erhob – in einer der grausamsten Tragödien der Menschheit mündete: jene der Deportation, der Konzentrationslager, der Vernichtungslager. Dem Tod von einer, zwei, drei, vier, fünf, sechs Millionen Juden. Gefoltert, ermordet, verbrannt.“[153]

Eine Ausflugsfahrt am Sabbat zu einer Ausgrabungsstätte in der Wüste verleiht einen tieferen Einblick in das dem Film zugrunde liegende Verständnis von Wissenschaft. Bildlich betrachtet erscheint in Fred der Historiker hier als Archäologe, der mit seinem Ausgrabungsbeil der Wahrheit auf den Grund geht und mit jedem Schlag weiter vordringt. In einem Gespräch mit Wernert unter der Erde – einer Höhle, in welcher sich im ersten/zweiten Jahrhundert jüdische Aufständische vor der römischen Besatzungsmacht versteckt hielten – tauscht Fred sein Ausgrabungswerkzeug gegen sein wissenschaftliches Werkzeug der Moderne: die *Oral History*. Die Figur ist mit sämtlichen Attributen ausgestattet, die den Forscher als jungen, attraktiven und energischen Menschen erscheinen lassen. Er wird schlichtweg zum Repräsentanten einer neuen Wissenschaft, die sich dadurch auszeichnet, dass sie den einzelnen Menschen in ihr Zentrum rückt. Dem im Medium Film etablierten Rollentypus des Kommissars nicht unähnlich, erweckt die Figur das Vertrauen des Zusehers/der Zuseherin in die moderne Wissenschaft. In den Film schreibt sich auf diese Weise ein aktueller Diskurs über die Geschichte als Wissenschaft ein, die mit der Frage beschäftigt ist, ob das Interview ein Mittel der Wahrheitsfindung sein kann. Fred scheint zunächst optimistisch. Seine Recherche erstreckt sich auf das Leben deutscher Juden in Israel, die in den Konzentrationslagern überlebt haben. Sein Aufnahmegerät hilft ihm bei der Rekonstruktion von 20 Biografien. Wernert/Strauss selbst legt die Rollenähnlichkeit mit dem Kommissar nahe, indem er die Prämisse des Forschers durch eine geringfügige Änderung in der Satzstellung umkehrt:

Fred: „Sie tragen in Ihnen die Wahrheit, Monsieur Strauss. Und der Historiker sucht die Wahrheit mittels des Menschen."
Jonathan: „Und der Polizist sucht den Menschen mittels der Wahrheit."[154]

Die filmische Repräsentation der Wahrheitsfindung trifft damit zielgenau auf das durch den Eichmann-Prozess sich wandelnde Verständnis einer Geschichtsschreibung der Shoah. An diesem Punkt des Films stilisiert der Wissenschaftler Fred die *Oral History* zu einer zentralen Methode der Geschichte.

Die Arbeit des jungen Historikers kreist den vermeintlichen Shoah-Überlebenden Schritt für Schritt ein. Dies gelingt ihm nicht ausschließlich über die Auswertung von Interviews, sondern in Kombination mit klassischer Quellenarbeit. Dokumente aus Berlin, wo die russischen Alliierten Kopien der Gestapo gefunden haben, die Wernert für vernichtet hielt, und Zeitzeugenaussagen, die Fred seinem Interviewpartner vorführt, zwingen diesen in der Folge weiter in das Labyrinth der Täuschung. Sein Verhalten nimmt indes zusehends paranoide Züge an, die von der Umwelt falsch gedeutet werden und gleichzeitig den Rahmen dafür bilden, Ergebnisse der damalig jungen Trauma- und KZ-Forschung im Film zu verarbeiten. Freds Forschungen ergeben, dass Jonathan Strauss im Lager gefoltert wurde. Wernert/Strauss offenbart Fred, offensichtlich in Kenntnis des Schicksals des tatsächlichen Jonathan Strauss, dass er unter Folter einen Kontaktmann verraten hat. Jonathan Strauss hatte eine Nachricht nach draußen geschmuggelt, die ein deutscher Kommunist an einen norwegischen Agenten übergab, der aufflog, jedoch nicht ausplauderte. Die Handschrift führte zu Strauss, der angesichts der Qualen den Namen des Kontaktmanns preisgab. Der Verrat veranlasste Wernert dazu, Jonathan Strauss in ein „Sonderkommando" zu verlegen. Von Fred derart in die Enge gedrängt, tritt Wernert/Strauss in der Folge die Flucht nach vorne an und tischt der Familie die Geschichte des Verrats auf. Als im Kreise der Angehörigen das vermeintliche Opfer erstmals in einer Täterrolle erscheint, finden die Beteiligten eine plausible Erklärung für die allmählich besorgniserregende Verfassung Wernerts/Strauss'. Sein post-traumatischer Zustand resultiert offensichtlich aus unbewältigten Schuldkomplexen. In medizinischen und psychologischen Untersuchungen, die seit den 1950er-Jahren in vielen Ländern an KZ-Überlebenden durchgeführt wurden, um die Spätfolgen der KZ-Haft zu erforschen, entdeckten amerikanische Psychiater an jüdischen Überlebenden ein Syndrom, das als *survivors guilt* bekannt wurde. Die Betroffenen litten an „ernsthaften Schuldgefühlen, da sie im Gegensatz zu so vielen anderen überlebt hatten"[155]. Als solches wird es im Film nicht explizit benannt, zudem sieht die Diagnose im Fall von Wernert/Strauss etwas anders aus. Nachdem dieser in ein Delirium verfällt, glauben die Experten, dass sich das Symptom zu einer zwanghaften Identifikation mit den Tätern ausgewachsen hat. Anzeichen hierfür liefern Wernerts/Strauss' doppelbödige Aussagen, die der Filmbetrachter als Entlastung des *alter ego* dechiffriert: „Er gehorchte Hitler wie ein Blinder." Die Entwicklungen verunsichern Fred, der ernsthaft Zweifel an seiner Methode bekommt und die Wahrheitssuche für unabschließbar hält. Menschlich von den Erfahrungen mitgenommen, nimmt er Abstand von dem Fall und verlässt Israel.

Drei Monate später kehrt er wieder zurück und will seine Arbeit zu Ende bringen, indem er Wernert/Strauss durch eine Konfrontation mit seinem Phantom Wernert befreien will. Er

lässt sich dazu eine neue Studie über den Kommandanten Wernert nach Israel schicken, die auch ein Foto enthalten soll. Der Moment der Aufklärung findet in der dunklen Nacht statt. Fred legt Wernert/Strauss das Buch vor und leuchtet mit einer Taschenlampe, die damit als Metapher für die Wahrheitsfindung durch die Wissenschaft in Szene gebracht wird, auf das entlarvende Foto. Das Dokument wird zu jenem verräterischen Fingerabdruck, der den Täter überführt. Diese Analogie zum klassischen Kriminalfilm und Kriminalroman, die sich durch den Triumph der Wahrheit und somit des Guten über das Böse auszeichnet, beinhaltet eine gewisse Relativierung des Zeugen und somit auch der *Oral History* als Methode. In *L'heure de la vérité* kommt dabei nicht die Unzulänglichkeit des menschlichen Gedächtnisses als Makel zum Tragen, sondern die gezielte Täuschung durch den Zeugen. Die zentrale *message* des Films besteht jedoch in der prinzipiellen Überlegenheit der *Histoire* als Wissenschaft der Wahrheit über die auf Lügen und Mythen basierende *Mémoire.* Die Filmhandlung veranschaulicht im – weiter oben beschriebenen – Sinne Ricœurs jenen historischen Moment der Gedächtnisgeschichte, der in einer Unterweisung des Gedächtnisses durch die Geschichte besteht. Die Frage der Erinnerung nach dem korrigierenden Eingreifen der Geschichte wird in der Schlussszene unter dem Vorzeichen einer (kollektiven) Identitätsfrage explizit ausgehandelt. In ihr wird deutlich, dass die *Histoire* trotz ihrer Überlegenheit dennoch nicht das letzte Wort behält, sondern das Spannungsverhältnis zur *Mémoire* erhalten bleibt. Der Erwartungshorizont des Gedächtnisses bedingt Erwägungen, die außerhalb von historischen Wahrheitskriterien zu klären sind.

Die Szene gleicht einem Tribunal, das zunächst die generelle Frage nach dem Umgang mit den Tätern in der Gesellschaft stellt. Inmitten römischer Säulen einer Ausgrabungsstätte halten die drei Brüder von Dahlia in Anwesenheit von Fred und Wernert einen Familienrat ab, der einen Querschnitt an Positionen zutage fördert. Daniel vertritt die Position der Résistance, der er angehörte, und folgt einer Logik der *Épuration*: Wernert soll als Kriegsverbrecher ohne offizielle Rechtssprechung getötet werden. David, Kabbalist und Leiter eines religiösen Zentrums, votiert dafür, Wernert freizulassen, indem er argumentiert, dass die Freiheit die einzige Möglichkeit darstelle, das Bewusstsein für das Unrecht zu entwickeln. Die Leugnung der Identität bedeute Leiden und somit Sühne. Man müsse auf den neuen Menschen Jonathan setzen. Benjamin schließlich ist für die Auslieferung Wernerts an die Justiz.

Die entscheidendere Frage betrifft die Identität des Kindes, das die Schwester von David, Daniel und Benjamin, Dahlia, in den Augenblicken des Tribunals zur Welt bringt. Damit geht es um nichts weniger als die Zukunft der Vergangenheit. Die Debatte über den Namen stellt drei Wege zur Auswahl. Daniel plädiert für den Familiennamen der Mutter, *Modiano*, und will die Familie von der Identität des Vaters gänzlich reinigen (= VERGESSEN). David meint, dass das Kind die wahre Identität des Vaters kennen solle und als Bürde zu tragen habe und somit den Namen *Wernert* erhalten solle (= GESCHICHTE bzw. WAHRHEIT). Für Benjamin ist das geborene Kind ein Nachfahre von Jonathan *Strauss*, denn als solchen hat die Familie ihn gekannt und geschätzt. Wernert hat für ihn die Identität von Strauss geerbt und – trotz aller Intrige – gelebt:

> „Das Kind, das zur Welt kommt, wird der Sohn von Jonathan Strauss sein, den unsere Schwester geliebt hat. Und wir sollen uns immer erinnern und ein Andenken dieses jungen Menschen bewahren, der gefoltert, gedemütigt und ermordet wurde, in einem Alter, das der Liebe gehört."[156] (= GEDÄCHTNIS)

Die Wissenschaft erhält in Fred, den die drei um Rat fragen, die Funktion einer übergeordneten, unparteiischen Instanz, die den Ausschlag gibt: Die Eltern des Kindes heißen Dahlia und Jonathan Strauss. Die Charakteristik des Gedächtnisses erkennt man daran, dass die Identifikation mit einer bestimmten Vergangenheitsversion ausschlaggebend ist. Nach der Zurechtweisung durch die Geschichte, die der Film wenig postmodern als Wahrheitsfindung versteht, handelt es sich beim nunmehr von Lügen gereinigten Gedächtnis um eine Art erinnerte Wahrheit. Anders – mit dem Film – gesagt: Das Gedächtnis beruht auf einer Wahrheit der Identität, soweit sie, wie der Film suggeriert, von der Wissenschaft bestätigt werden kann.

Gleichzeitig greift der Film seiner Zeit ein Stück weit voraus, indem er diese Lösung an eine Diskussion um die Verpflichtung zur Erinnerung und die Weitergabe des Gedächtnisses an die zweite Generation verknüpft. Der Film reflektiert einerseits die pädagogische und mitunter therapeutische Wirkung von Prozessen gegen Täter wie Eichmann und hebt gleichzeitig das Ereignis Shoah aus dem konkreten *cadre social* der Überlebenden, um es im nationalen Gedächtnis Israels oder – in einer allgemeineren Lesart – im kulturellen Gedächtnis zu verankern. Die *message* korreliert dabei mit einem theoretischen Diskurs, den der Drehbuchschreiber Edgar Morin bediente. Der Mensch ist als Produkt seiner *cadres sociaux* wandelbar, indem sich die sozialen und moralischen Rahmen seines Lebens verändern. Die personale Identität basiert auf Konstruktionen der Selbst- und Fremdwahrnehmung. Dass Wernert durch sein Leben in Israel in der Rolle als Holocaust-Opfer und Zeitzeuge tatsächlich zu Strauss wurde, versucht der Film am Ende der Tribunalszene wohl zu bestätigen, indem sich Wernert im Gegensatz zu vielen tatsächlich angeklagten NS-Tätern vor dem Familienrat schuldig bekennt.

Gedächtnisgeschichtlich betrachtet gewährt *L'heure de la vérité* letztlich Einblick in ein spezielles Gruppengedächtnis, nämlich jenes, das Intellektuelle und Wissenschaftler unter dem Eindruck des Eichmann-Prozesses auszubilden begannen. Im Vordergrund stehen wissenschaftliche Diskurse über Täter, Opfer und Erinnerung, die ein Abbild der intellektuellen Auseinandersetzung von SoziologInnen, PhilosophInnen, PsychologInnen, HistorikerInnen usw. mit der Möglichkeit bzw. den Folgen des Ereignisses „Auschwitz" darstellen. Der Film wirft damit ein Licht auf die Anfänge der Transformation der Shoah-Erinnerung nach 1945, die sich vorerst auf dem begrenzten Feld der intellektuellen Auseinandersetzung am deutlichsten ablesen lässt.

Anmerkungen

1 Vgl. Henry Rousso, Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours. Paris ²1990, S. 259–261.
2 Im Folgenden: Katharina Wegan, Monument-Macht-Mythos. Frankreich und Österreich im Vergleich nach 1945, Innsbruck/Wien/Bozen 2005, S. 53f; Tony Judt, Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart. München/Wien 2006, S. 83.
3 Vgl. Tony Judt, Die Vergangenheit ist ein anderes Land. Politische Mythen im Nachkriegseuropa, in: Transit. Europäische Revue (6) 1993/1994, S. 87–120.
4 Ebd., S. 93.
5 „Paris! Paris outragé! Paris brisé! Paris martyrisé! mais Paris libéré! libéré par lui-même, libéré par son peuple avec le concours des armées de la France, avec l'appui et le concours de la France tout entière, de la France qui se bat, de la seule France, de la vraie France, de la France éternelle." Charles de Gaulle, zitiert nach Rousso, Syndrome (Anm. 1), S. 30.
6 Vgl. ebd., S. 29–42.
7 „Cette vision cohérente et relativement fermée sur elle-même constitue ce qu'on peut appeler le ‚résistancialisme gaullien', qui se définit moins comme une glorification de la Résistance (et certainement pas des résistants), que comme la célébration d'un peuple *en résistance* que symbolise l'homme du 18 juin, sans l'intermédiaire ni des partis, ni des mouvements, ni d'autres figures de la clandestinité." Ebd., S. 32; Hervorhebung im Original. Der Geschichtsmythos de Gaulles sollte erst nach seiner Rückkehr an die Macht 1958 zu seiner vollen, wenngleich kurzen Blüte gelangen.
8 Wegan, Monument (Anm. 2), S. 54.
9 „Ces mémoires reconstruisent, chacune à sa manière, ce passé commun. Différentes, parfois conflictuelles, elles sont militantes, car l'enjeu pour elles est de convaincre l'ensemble de la collectivité de la nécessité de lutter contre l'oubli." Robert Frank, La France des années noires: la mémoire empoisonnée, in: Cahiers français (303) 2001, S. 57. Im Folgenden ebd., v. a. S. 59 und 64.
10 Vgl. etwa. Peter Hartmann, Geschichte Frankreichs. München ³2003, S. 94f.
11 Noch 1944 entstand der zentristische, christlich-demokratische MRP (Mouvement Républicain Populaire) aus Parteigängern der France libre de Gaulles, der bis 1946 eine Dreiparteienregierung mit der SFIO (Section Française de l'Internationale Ouvrière) und dem PCF (Parti Communiste Français) bildete. De Gaulle gründete 1947 – nach seinem Rücktritt 1946 – den RPF (Rassemblement du Peuple Français) als gaullistische Sammelbewegung. Vgl. Hans-Jürgen Lüsebrink, Einführung in die französische Landeskunde. Stuttgart 2000, S. 115–117.
12 „En décembre 1944, 47 % d'entre eux estimaient que la Résistance n'était pas assez représentée dans la vie politique. En mars 1945, par contre, 53 % sont sans opinion sur un programme du CNR qu'ils ne connaissent pas ou ont oublié. En avril, 12 % seulement souhaitent encore que la Résistance fonde un nouveau parti et 79 % la définissent comme un rassemblement patriotique qui peut, à l'occasion, animer les partis en place." Jean-Pierre Rioux. La France de la Quatrième République. 1. L'ardeur et la nécessité (1944–52). Paris 1980, S. 84.
13 Die symbolische Militarisierung der Déportation durch de Gaulle verstärkte die Gedenkzeremonie am 11. November 1945. Zu diesem Anlass wurden am Place d'Etoile die Leichname von 15 Personen um die Flamme des unbekannten Soldaten gruppiert. Es handelte sich dabei um neun Opfer der Armee, eines Mitglieds der FFI (Forces Françaises de l'Interieur), eines auf der Flucht erschossenen Kriegsgefangenen, zwei Widerstandskämpfer sowie um zwei Deportierte (ein Mann und eine Frau). Stundenlange Feierlichkeiten, welche ein monumentales Defilee enthielten, erwiesen den Deportierten die Ehre, Seite an Seite mit den anderen Opfern des Krieges. Vgl. Jean-Marc Dreyfus, „Ami, si tu tombes". Les déportés résistants des camps au souvenir 1945–2005. Paris 2005, S. 49.
14 Vgl. Wegan, Monument (Anm. 2), S. 235f.
15 „C'était la première fois que j'entendais sa voix avec ses inflexions de tête inattendues, son rythme lent et martelé. La victoire était là. Nous y avions notre part. ‚La France a … besoin … de tous ses fils, je dis bien … de tous … ses fils.' Ça signifiait de nous, comme des autres. Pas plus que les autres." Pierre Daix, J'ai cru au matin. Paris 1976, S. 145.
16 Vgl. ebd., S. 147–154. Daix war Parteisekretär der kommunistischen Partei während der Dreiparteienregierung 1945–47.

17 Vgl. etwa die Studie zur Geschichte der FNDIRP: Serge Wolikov, Les combats de la mémoire. La FNDIRP de 1945 à nos jours. Paris 2006. Dies betraf bis 1948 vor allem die gesetzliche Regelung des Status der Deportierten auf Basis des militärischen Pensionsrechts von Invaliden und Kriegsopfern von 1919.
18 Eine gute Zusammenfassung bietet hierfür Wegan, Monument (Anm. 2), S. 235–246.
19 „Comment communiquer mon expérience de survivant? Le public ne s'intéressait qu'aux horreurs des camps. Qu'il y ait eu une résistance dérangeait sa pitié." Daix, Matin (Anm. 15), S. 157.
20 Vgl. Claudine Drame, Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma 1945–1985. Genf 2007, S. 15. Nichtsdestotrotz erreichte die Bilderflut der Lager Frankreich erst mit Verspätung, nachdem die provisorische Regierung zunächst die Absicht hatte, die Öffentlichkeit nicht aufzuwühlen. Der für die Repatriierung zuständige Henri Frenay betrieb sogar eine Zensur einzelner Bilder, in der Absicht, Angehörige von Deportierten nicht zu beunruhigen.
21 Eisenhower soll angesichts des Lokalaugenscheins gesagt haben: „We are told that the American soldier does not know what he is fighting for. Now, at least, he will know what he is fighting against." Zitiert nach Annette Wieviorka, Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli. Paris 2003 (1992), S. 78.
22 Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 16–29. Eine genaue Studie über die Actualités Sendungen 1944/45 bietet: Sylvie Lindeperg, Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur. Paris 2000. Zur Darstellung des Genozids 1944–46 in der Presse vgl. Muriel Klein-Zolty, Perception du Génocide juif dans les „D.N.A." et dans Le Monde de 1944 à 1946, in: Le monde juif (150) 1994, S. 109–120.
23 Vgl. Lindeperg, Clio (Anm. 22), S. 167f.
24 „Dans cette découverte des camps, nulle place pour les Juifs. Auschwitz est loin, dans la zone soviétique, et n'a pas bénéficié de la même orchestration médiatique. Les images de camps qui dominent sont incontestablement celles de Buchenwald et de Dachau, expression parfaite du système concentrationnaire nazi, mais, en rien, de l'annihilation des Juifs." Wieviorka, Déportation (Anm. 21), S. 81.
25 Vgl. Lindeperg, Clio (Anm. 22), S. 167f.
26 „Allemands […] vous avez à payer une dette d'expiation […] les coupables ne sont pas seulement Adolf Hitler et son état-major nazi mais toute l'Allemagne, car tous les Allemands ont été ses complices." Journal vom 18. Mai 1945, zitiert nach Drame, Films (Anm. 20), S. 26.
27 Annette Wieviorka, La construction de la mémoire du génocide en France, in: Le monde juif, Revue d'histoire de la shoah (149) 1993, S. 23. Der Terminus „Déportation" ist laut dem französischen Wörterbuch Le Petit Robert in der französischen Sprache seit 1455 in Gebrauch und bedeutet eine politische Strafe, die im Transport des Verurteilten außerhalb des kontinentalen Staatsgebietes besteht.
28 Vgl. Wieviorka, Déportation (Anm. 21), S. 20.
29 Vgl. ebd., S. 21.
30 „Nous avons connu toutes les tortures notamment les chambres à gaz pour les Israélites." Klein-Zolty, Perception (Anm. 22), S. 115.
31 Vgl. Wieviorka, Déportation (Anm. 21), S. 21.
32 Ebd., S. 337.
33 Vgl. Michel Winock, La France et les Juifs. De 1789 à nos jours. Paris 2004, S. 267.
34 „Ainsi la France qui nous libéra en 1789 nous a libérés à nouveau en 1944. La France elle aussi survit. […] Nous avons repris, nous devons reprendre, notre place à son foyer avec la discrétion que commandent la souffrance et la dignité, et continuer de servir." Zitiert nach Wieviorka, Déportation (Anm. 21), S. 347.
35 Vgl. Winock, France (Anm. 33), S. 269.
36 „Dans une première période, celle qui suit immédiatement la Shoah, les survivants n'émergent dans aucun groupe, dans aucune fraction du corps social […]. Les associations de survivants juifs sont des lieux de sociabilité et d'entraide sans l'ambition de s'adresser à d'autres qu'à ceux qui ont vecu la même expérience." Annette Wieviorka, La mémoire de la Shoah, in: Cahiers français (303) 2001, S. 83–89, hier S. 85.
37 „A la mémoire de 180 000 hommes, femmes et enfants, déportés de France, exterminés à Auschwitz, victimes de la barbarie nazie." Zitiert nach Dreyfus, Ami (Anm. 13), S. 115, vgl. 110–116.
38 Im Vergleich dazu die erneuerte Inschrift von 1995, die alle Elemente eines emanzipierten jüdischen Gedächtnisses trägt und das Ende der französischen Geschichtsglättung ausweist: „Opfer der antisemitischen Verfolgungen der deutschen Besatzung und der Kollaborationsregierung Vichys. 76.000 französische Juden, Männer,

Frauen und Kinder wurden nach Auschwitz deportiert. Die meisten kamen in den Gaskammern um. Als Opfer der Polizeirepressalien erfuhren 3000 Widerstandskämpfer und Patrioten in Auschwitz Leid und Tod. Ein wenig Asche und Erde aus Auschwitz halten die Erinnerung an ihr Martyrium wach.“ (Original: Victimes des persécutions antisémites de l’occupant allemand et du gouvernement collaborateur de Vichy. 76 000 Juifs de France, hommes, femmes et enfants, furent déportés à Auschwitz. La plupart périrent dans les chambres à gaz. Victimes de la répression policière, 3 000 résistants et patriotes connurent à Auschwitz la souffrance et la mort. Un peu de cendres et de terre d’Auschwitz perpétuent le souvenir de leur martyre.)

39 „1939–1945. À la mémoire de nos frères combattants de la guerre et de la Résistance, morts dans les camps de déportation, fusillés, torturés, brûlés, et des innombrables victimes de la barbarie allemande.“ Ebd.

40 Vgl. die Broschüre des CDJC sowie: Annette Wieviorka, Du CDJC au Mémorial de la Shoah, in: Revue d’histoire de la shoah. Le monde juif (181) 2004, 11–36. Das Denkmal-Projekt in Paris erfuhr internationale Aufmerksamkeit und Wirkung, es regte unmittelbar die Knesset in Israel an, ein Gesetz zur Errichtung von Yad Vashem zu verabschieden.

41 Michel Fabréguet, Frankreichs Historiker und der Völkermord an den Juden 1945–1993, in: Rolf Steininger (Hg.), Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 317–328, hier S. 321; vgl. auch Wieviorka, Déportation (Anm. 21), S. 421ff.

42 Vgl. Nicolas Weill/Annette Wieviorka, La construction de la mémoire de la Shoah: le cas français et israélien, in: Les cahiers de la Shoah. Conférence et séminiaires sur l’histoire de la Shoah. Paris 1994, S. 163–191, hier S. 173.

43 So bei Rousso, Syndrome (Anm. 1), S. 263; Sylvie Lindeperg, Les Ecrans de l’ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944–1969). Paris 1997, S. 231, und Shlomo Sand, Le XXe siècle à l’écran. Paris 2004.

44 Vgl. Lindeperg, Ecrans (Anm. 43), S. 21–43.

45 Vgl. ebd., S. 229–310.

46 Vgl. Rousso, Syndrome (Anm. 1), S. 262.

47 Im Folgenden: Jean-Pierre Jeancolas, Histoire du Cinéma français. Paris ^{3}2007, S. 55–59.

48 Die ausschließlich männlichen Bezeichnungen erfolgen hier bewusst, da vor 1968 keine weiblichen Akteure in der Filmindustrie vorzufinden sind.

49 Die Filmografie von Picard führt für die Zeitspanne bis 1959 drei weitere französische Filme an, die jedoch keinerlei Bezug zur jüdischen Bevölkerung während der Besatzung oder der Deportation aufweisen. Neben dem bereits genannten Film *La traversée de Paris* handelt es sich hierbei um *Marie-Octobre* (1959) von Julien Duvivier und Michel Romanoff und der Kriegskomödie *La vache et le prisonnier* mit Fernandel (1959) von Regisseur Henri Verneuil. Vgl. Caroline Joan Picart, The Holocaust Film Sourcebook, Vol 1 Westport 2004.

50 Dazu zählten François Truffaut, Claude Chabrol, Eric Rohmer, Jacques Rivette und Jean-Luc Godard. Vgl. die umfangreiche Arbeit zur Geschichte der Filmzeitschrift: Antoine de Baecque, Les Cahiers du Cinéma. Histoire d’une revue. 2 Bde. Paris 1991.

51 Im Folgenden: Drame, Films (Anm. 20), S. 107–115.

52 „D’une manière générale, l’histoire reste singulièrement absente. La guerre est un mal en soi, il n’est fait aucune référence à ses causes. Le terme même de nazi n’est jamais prononcé.“ Ebd., S. 114

53 „Mai 1945, deux millions de Français et Françaises, prisonniers militaires, déportés politiques sont délivrés et regagnent la France par l’air et par la route. Ils ont attendu longtemps cet instant du retour qui sera merveilleux. Pourtant, ceux qui sont partis, ceux qui sont restés, ont traversé des drames différents et le plus difficile pour eux sera de se reconnaître. Oui, de se reconnaître et de se comprendre.“ Angaben und Zitation nach: Lindeperg, Ecrans (Anm. 43), S. 267.

54 Sehr ausführlich dazu: Wieviorka, Déportation (Anm. 21).

55 Claudine Drame ist es mit Hilfe des französischen Filmarchivs gelungen, Zugriff auf drei restaurierte moyens métrages zu erhalten, die jüdische Vereinigungen in Frankreich 1945 und 1946 produziert hatten. Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 59–70.

56 Vgl. Marek Haltof, Polish national cinema. New York/Oxford 2002, S. 48.

57 Vgl. z. B. Helga Embacher, Neubeginn ohne Illusion. Juden in Österreich nach 1945. Wien 1995, S. 70–72.

58 Lawrence, Baron, Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema. Lanham 2005, S. 25.

59 So z. B. für „The Diary of Anne Frank", vgl. Trudy Gold, An overview of Hollywood cinema's treatment of the Holocaust, in: Toby Haggith/Joanna Newman (Hg.), Holocaust and the moving image. Representation in Film and Television Since 1933. London/New York 2005, S. 193–197, hier S. 194.
60 Baron, Projecting (Anm. 58), S. 25.
61 Tony Judt, Die Vergangenheit ist ein anderes Land. Politische Mythen im Nachkriegseuropa, in: Transit. Europäische Revue (6) 1993/94, S. 87–120, hier S. 95f.
62 Vgl. dazu auch die Angaben bei Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Berlin ^{2}2007, S. 127.
63 Frank van Vree, Auschwitz liegt in Polen. Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Film 1945–1963, in: Waltraud Wende (Hg.), Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 41–59, hier S. 57.
64 Vgl. Wieviorka (Anm. 21), S. 293–312.
65 Vgl. Ewa Mazierska, Double memory: the Holocaust in Polish film, in: Toby Haggith/Joanna Newman (Hg.), Holocaust and the moving image. Representation in Film and Television Since 1933. London/New York 2005, S. 225–235, hier S. 226.
66 Vgl. Stuart Liebmann, Les premières constellations du discours sur l'Holocauste dans le cinéma polonais, in: Antoine de Baecque/Christian Delage (Hg.), De l'histoire au cinéma. Paris 1998, S. 193–216, hier S. 199.
67 Van Vree, Auschwitz (Anm. 63), S. 47.
68 Peter Novick, Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. München 2001, S. 117.
69 Zu den neuesten französischsprachigen Analysen zählen: Drame, Films (Anm. 20), Films, S. 119–149; Christian Delage/Vincent Guigueno, L'historien et le cinéma. Paris 2004, S. 59–78; Sylvie Lindeperg, Nuit et Brouillard: l'invention d'un regard, in: Jean-Michel Frodon (Hg.), Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle. Paris 2007, S. 85–109. Am ergiebigsten und aktuellesten ist die über 400 Seiten starke Studie: Sylvie Lindeperg, Nuit et brouillard, un film dans l'histoire. Paris 2007, vgl. auch die Rezension von Jean-Michel Frodon, Le savoir sensible, in: Cahiers du cinéma (624), April 2007, S. 87–89. Auf Deutsch: Ewout van der Knaap, Monument des Gedächtnisses. Der Beitrag von Nacht und Nebel zum Holocaust-Diskurs, in: Waltraud Wende (Hg.), Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 61–70. Ders., Nacht und Nebel. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte. Göttingen 2008.
70 Im Folgenden: Fabréguet, Frankreich, sowie: Lindeperg, Nuit, in: Frodon (Anm. 69), S. 85–109.
71 Fédération nationale des internés, déportés et résistants patriotes.
72 Union des associations de déportés, internés et familles de disparus.
73 Auslöser für die Krise in den KZ-Verbänden war die Affäre um den Appell des ehemaligen KZ-Häftlings David Rousset, eine Kommission zur Untersuchung der „Konzentrationslager" in der Sowjetunion einzurichten, welche das Milieu entlang der politischen Trennlinien in ein Pro- und Anti-Rousset-Lager teilte. Vgl. im Folgenden: Wegan, Monument (Anm. 2), S. 236–239.
74 Vgl. Wieviorka, Construction (Anm. 27), S. 29.
75 Wegan, Monument (Anm. 2), S. 241.
76 Olger Wormser/Henry Michel, Tragédie de la déportation 1940–1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands. Paris 1954.
77 Zur Entstehung und Rezeption von Nuit et brouillard vgl. Richard Raskin, Nuit et brouillard by Alain Resnais. On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film. Aarhus 1987.
78 Vgl. die biografische Darstellung von: Judith Moser-Kroiss, Cayrol, Jean, in: David Serrano Blanquer (Hg.), Dictionnaire critique de la littérature européenne des camps de concentration et d'extermination nazis. Salabel 2007, S. 40.
79 Vgl. zur aktuellen literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Werk Cayrols vor allem: Catherine Coquio, Was ist eine ‚lazarinische' Literatur? Zur Aktualität von Jean Cayrol, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.), Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 275–293.
80 Der Text erschien 1956 erneut unter dem Titel Nuit et brouillard, als aktuelle Fassung dient: Jean Cayrol, Nuit et brouillard. Paris 1997.

81 Vgl. Elke Lindhorst, Die Dialektik von Geistesgeschichte und Literatur in der modernen Literatur Frankreichs. Dichtung in der Tradition des Renouveau Catholique 1890–1990. Würzburg 1995, 175–207.
82 Es handelt sich hierbei um eine auf Befehl Hitlers zurückgehende, von Wilhelm Keitel herausgegebene Anordnung vom 7.12.1941. Derzufolge wurden widerstandsverdächtige Personen in den besetzten Gebieten, für die ein Todesurteil durch ein Kriegsgericht aber nicht sicher schien, „bei Nacht und Nebel" nach Deutschland deportiert, wo Sondergerichte das Todesurteil über sie verhängten oder wo sie ohne Aburteilung im KZ verschwanden. Über das Schicksal der Verschleppten sollte erklärtermaßen Ungewissheit herrschen, um die Bevölkerung in Angst und Schrecken zu versetzen. Ca. 7000 Personen, in der Mehrzahl Franzosen, fielen dem Erlass zum Opfer. Die Angaben folgen: Wolfgang Benz/Hermann Graml/Hermann Weiß (Hg.), Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München [3]1998, S. 595.
83 Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 125.
84 Ilan Avisar, Screaning the Holocaust. Cinema's Images of the Inimaginable. Bloomington/Indianapolis 1988, S. 12.
85 Knaap, Monument (Anm. 69), S. 64.
86 Fachterminus für Kamerafahrt.
87 Vgl. Knaap, Monument (Anm. 69), S. 63.
88 Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 134.
89 Vgl. Knaap, Monument (Anm. 69), S. 64.
90 Vgl. Wolfgang Jacobsen u. a., Alain Resnais. München/Wien 1990, S. 81f.
91 Vgl. ebd., S. 80.
92 Vgl. Raskin, Nuit (Anm. 77), S. 55f.; zur Rezeption in Deutschland sei an dieser Stelle auf die ausführliche Arbeit von Martina Thiele verwiesen. Thiele, Kontroversen (Anm. 62), S. 165–204.
93 Thiele, Kontroversen (Anm. 62), S. 166.
94 Vgl. ebd., S. 189.
95 „La France refuse ainsi d'être la France de la verité, car, la plus grande tuerie de tous les temps, elle l'accepte que dans la clandestinité de la mémoire." Jean Cayrol, in: Le Monde, 11.4.1956.
96 Vgl. Drame, Représentations (Anm. 20), S. 54–62.
97 Vgl. Vincent Lowy, L'histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran. Paris 2001, S. 7.
98 Knaap, Monument (Anm. 69), S. 61.
99 Angeführt seien hier stellvertretend die beiden US-amerikanischen Standardwerke von Ilan Avisar und Annette Insdorf.
100 Robert Michael, „Night and Fog, A Second Look", in: Cinéaste 13, vol. 4, 1984, S. 36. Ähnlich kritisch die Besprechung in anderen Studien der 1980er-Jahre, vgl. etwa Avisar, Screening, S. 12–18.
101 Eine ähnliche Einschätzung trifft Knaap, Monument (Anm. 69), S. 65.
102 „Sans doute à la fois parce que ce passage était assez confus, parce que le poète rendait compte de sa propre expérience de résistant déporté et aussi, je crois, parce qu'il tenait à assurer au film une portée universelle." Sylvie Lindeperg, Conversations au Moulin, in: Jean-Michel Frodon (Hg.), Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20[e] siècle. Paris 2007, S. 127–166, hier S. 150f.
103 Unter dem Terminus *cue* werden in diesem Kontext erinnerungsauslösende Filmbilder verstanden, vgl. Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005, S. 138.
104 Vgl. Lindeperg, Nuit, in: Frodon (Anm. 69), S. 87–89.
105 „Les charniers de Belsen proposaient ainsi un substitut dramatique et inapproprié aux images absentes, celles du massacre des vieillards, des femmes, des enfants directement conduits dans les chambres à gaz dès leur descente des convois." Ebd., S. 106.
106 Dieser Eindruck stützt sich auf die in Anm. 69 angeführte Forschungsliteratur seit 2003.
107 Vgl. Hartmann, Geschichte (Anm. 10), S. 105.
108 Rousso, Syndrome (Anm. 1), S. 89.
109 Vgl. ebd., S. 93–117.
110 Ebd., S. 101.
111 Ebd., S. 102–117; vgl. Wegan, Monument (Anm. 2), S. 247–252; vgl. dort die Schilderung der Feierlichkeit in zwei Phasen: Jean Moulin wurde zunächst vom Friedhof Père Lachaise in die Crypta des Mémorial des martyrs

de la Déportation überführt, wo die Deportierten-Verbände eine Gedenkzeremonie begingen. Am Abend erfolgte die feierliche Überstellung zum Panthéon, wo ehemalige Widerstandskämpfer und „Compagnons de la libération" die Totenwache hielten. Tags darauf stand der Präsident der eigentlichen Bestattung vor.

112 Wegan, Monument (Anm. 2), S. 248.

113 Zum Denkmal auf der Ile de la Cité ausführlich ebd., S. 235–246. Wegan zeigt die Hintergründe der Denkmalerrichtung auch anhand von Dokumenten des französischen Nationalarchivs auf.

114 Vgl. Dreyfus, Ami (Anm. 13), S. 124–128.

115 Im Folgenden vgl. v. a. Damien Mannarino, La mémoire déportée, in: Le monde juif. Revue d'histoire de la Shoah (162) 1998, S. 11–42, hier S. 30.

116 Le procès Eichmann marque un véritable tournant dans l'émergence de la mémoire du génocide, en France, aux Etats-Unis comme en Israël. Avec lui s'ouvre une ère nouvelle: celle où la mémoire du génocide devient constitutive d'une certaine identité juive tout en revendiquant fortement sa présence dans l'espace public." Annette Wieviorka, L'ère du temoin. Paris 2002 (1998), S. 81. Zur Bedeutung des Prozesses in Israel vgl. v. a. Tom Segev, Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik. Hamburg 1995; vgl. hier auch: Annette Wieviorka, Le procès Eichmann. Brüssel 1989.

117 André Schwarz-Bart, Le dernier des Justes. Paris 1959.

118 Anna Langfus, Les bagages de sable. Paris 1961.

119 Vgl. Mannarino, Mémoire (Anm. 115), S. 25.

120 Im Folgenden: Wieviorka, Ere (Anm. 116), S. 102–118.

121 Vgl. Hannah Arendt, Eichmann in Jerusalem. München [11]2001 (1964); zu den Kontroversen in Amerika vgl. Novick, Holocaust (Anm. 68), S. 171–194.

122 Ebd., S. 117.

123 Vgl. Georges Bensoussan, Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire. Paris 2003 (1998), S. 75.

124 Die ausführlichste Analyse zu Entstehung, Ästhetik und Rezeption des Films bietet wiederum Claudine Drame, vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 187–232.

125 Neben den hier behandelten Filmen enthält die Filmografie Picarts für die Zeitspanne 1945–1969 sieben weitere Filme, größtenteils handelt es sich um Kriegs- und Widerstandsfilme, die keine jüdischen ProtagonistInnen beinhalten und deren Haupthandlung sich nicht auf die Geschichte der Shoah bezieht. Sie führt durchwegs Filmklassiker an: *Un taxi pour Tobrouk* (1960) von Denys de la Patellière, *Le passage du Rhin* (1960) von André Cayatte, *Vacances en enfer* (1961) von Jean Kerchbron, *La ligne de démarcation* (1966) von Claude Chabrol, *La grande vadrouille* (1966) von Gerard Oury, *Le coup de grâce* (1965) von Jean Cayrol und Claude Durand, *L'armée des ombres* (1969) von Jean-Pierre Melville.

126 Vgl. Picart, Sourcebook 1 (Anm 49), S. 71.

127 Vgl. den Eintrag in: Katholische Filmkommission für Deutschland (Hg.), Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD. Frankfurt a. M. 2002. 4 Bde., S. 1004.

128 Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 256.

129 So z. B. bei Picart.

130 Eine wesentlich umfangreichere Analyse des Films bietet Claudine Drame, welche die Entstehung und Rezeption des Films im Detail bietet. Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 151–174. Auf ihre Auswertung, die andere Akzente setzt, jedoch in der Bewertung des Films meiner Analyse in vielen Punkten nahekommt, wurde inhaltlich lediglich an den gekennzeichneten Stellen zurückgegriffen. Insdorf und Colombar bieten keine Analyse des Films.

131 Im Folgenden: Interview mit Armand Gatti, enthalten als Bonusmaterial der DVD: Armand Gatti, L'Enclos, Doriane & Clavis Films.

132 Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 170–172.

133 Gatti, L'Enclos, DVD.

134 Vgl. z. B. Andreas Schmoller, Das KZ Ebensee in der frühen Lagerliteratur am Beispiel Frankreich, in: Raimund Bahr (Hg.), Für Führer und Vaterland. Das Salzkammergut 1938–1945. Wien/St. Wolfgang 2008, S. 131–165.

135 Vgl. im Folgenden etwa: Gerhard Botz, Binnenstrukturen, Alltagsverhalten und Überlebenschancen in Nazi-Konzentrationslagern, in: Robert Streibel/Hans Schafranek (Hg.), Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und Gulag. Wien 1996, S. 45–71.

136 Vgl. etwa: Ulrich Herbert/Karin Orth/Christoph Dieckmann, Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung, in: Dies. (Hg.), Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur. Band I. Göttingen 1998, S. 17–40.

137 Von André Gardies verwendeter Ausdruck für „außerhalb des konstruierten filmischen Raums" liegende Referenzgrößen bzw. Orte, die nicht am Bildschirm sichtbar werden, jedoch in der Welt des Films existieren. Vgl. dazu: Ute Fendler/Christoph Vater, ‚Leerstelle Lager': Zur Darstellung der Konzentrationslager im französischen Film, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.), Vom Zeugnis zur Funktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 297–306, hier S. 298.

138 „Ici, ce n'est pas l'homme qui compte, c'est sa lutte. Toi, tu n'es rien et parce que tu n'es rien tu vas mourir."

139 Vgl. dazu überblickend: Silke Wenk/Insa Eschebach, Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung, in: Dies. (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/New York 2002, S. 13–38, vor allem S. 24–26.

140 Die deportierten Spanier fanden sich fast zur Gänze im KZ Mauthausen wieder. Vgl. Manuel Razola/Mariano Constante, Triangle bleu. Les républicains espagnols à Mauthausen. Paris 1969.

141 „Les deux victimes deviennent alors, dans cet univers de barbarie hors normes, les vrais dépositaires des valeurs humaines les plus élaborées." Drame, Films (Anm. 20), S. 167.

142 Die folgenden Informationen verdanken sich: ebd., S. 170f.

143 Vgl. Wieviorka, Déportation (Anm. 21).

144 Vgl. etwa den Roman des bereits genannten Pierre Daix, La dernière forteresse. Paris 1950 (auf Deutsch erschienen unter dem Titel „Die letzte Feste", Berlin 1955).

145 François Wetterwald, Les morts inutiles. Paris 1946, S. 78. Die deutsche Zitation entstammt der Anthologie: Judith Moser-Kroiss/Andreas Schmoller (Hg.), Stimmen aus dem KZ Ebensee. Ebensee 2005, S. 133.

146 Vgl. Andreas Schmoller, Über das Lager schreiben: Konstruktion von Identität in Erinnerungstexten, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.), Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 169–180.

147 Ich greife dabei auf einen Gedächtnismodus zurück, den Astrid Erll für die Literatur beschrieben hat. Vgl. Erll, Gedächtnis (Anm. 103), S. 169–176.

148 Vgl. dazu Lutz Niethammer, Häftlinge und Häftlingsgruppen im Lager, in: Ulrich Herbert/Karin Orth/Christoph Dieckmann (Hg.), Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur, Band II. Göttingen 1998, S. 1046–1060, hier S. 1048.

149 Vgl. Drame, Films (Anm. 20), S. 238–247. Die Analyse von Drame orientiert sich mehrheitlich am Drehbuch von Morin, das nach Wünschen von Produzenten in Israel von Calef entgegen dem Willen Morins abgeändert wurde. Der Film fehlt auch in der Filmografie Picarts.

150 Et pourquoi les notres se sont-ils laissé massacrer comme des lapins? … Ou enfermer dans les camps de concentration?

151 Hanna Yablonka, Survivors of the Holocaust. Israel after the War. New York, 1999, S. 59.

152 „Jonathan, tu devrais essayer d'expliquer aux jeunes ce qui se passait sous Hitler. Tiens celle-ci par exemple. Elle n'arrive pas à comprendre pourquoi six millions de nôtres ont été exterminés!"

153 „Un désastre qui, lentement, au fur et à mesure que se levait le voile sur la verité de ces cinq années d'ennuis débouchait sur une des plus atroces tragédies humaines. Celle de la déportation, des camps de concentration, des camps de la mort. La mort d'un, de deux, de trois, de quatre, de cinq, de six millions de juifs, torturés, assassinés, brulés."

154 Fred: Vous portez en vous la verité Monsieur Strauss. Et l'historien cherche la vérité à travers l'homme.
Jonathan: Et le policier cherche à travers la verité l'homme.

155 Leo Eitinger, Die Jahre danach. Folgen und Spätfolgen der KZ-Haft, in: Dachauer Hefte (8) 1992, S. 3–17, hier S. 11.

156 „L'enfant qui doit naitre, sera le fils de ce Jonathan Strauss que notre sœur a aimé. Et nous devons toujours nous en souvenir et on aurait la mémoire de ce jeune homme qui était torturé, supplicié, qui est mort assassiné à l'âge de l'amour."

4. Der Spielfilm als Medium antagonistischer Geschichtserinnerung – Die Umbrüche der 1970er-Jahre

Die 1970er-Jahre charakterisieren sich erinnerungskulturell durch eine besondere Einflussnahme des Films, insofern er mit Betrachtungsweisen auf breites Echo beim Kinopublikum stieß, welche gezielt die Nationalerzählung, den *récit national*, herausforderten bzw. angriffen. Im Jahrzehnt zuvor blieb die filmische Fiktion der Vergangenheit Ausdruck sozialer Gedächtnisse, die – von ihrem unmittelbaren Erfolg her betrachtet – im Abseits offizieller Vergangenheitsbilder zum Stehen kamen. Ende der 1960er-Jahre schuf eine Kette von politischen und gesellschaftlichen Ereignissen, in die ein Film direkt involviert war, merklich neue Vorzeichen einer filmischen Repräsentation der Okkupationszeit und der Shoah. Generell gesprochen fällt der tendenziell antagonistische Ton dieser Filme auf. Ihr Narrativ lässt das Konkurrenzverhältnis zum bestehenden offiziell-kollektiven Geschichtsbild klar zutage treten, indem es unter impliziter Bezugnahme auf das *récit national* Gegen-Bilder der Vergangenheit schafft.[1] In diesem Kapitel geht es daher wesentlich darum, das Auftauchen veritabler Erinnerungskonkurrenzen zu durchleuchten. Die Bildung von Gegen-Erzählungen findet ihren Niederschlag insbesondere in den Plotstrukturen, Figurenkonstellationen und Erzählperspektiven. Worin sich der antagonistische Gedächtnismodus der französischen Shoah-Filme manifestiert und welche Funktion er ausübte, lässt sich anhand einer kurzen Zusammenschau von acht Filmen sowie am Exempel einer Filmanalyse herausarbeiten. Schließlich geht es darum, diesen Modus mit jenen Prozessen in Zusammenhang zu bringen, welche den Weg von einem Helden- zu einem Opfergedächtnis begleiteten.

4.1. Vom Résistance- zum Shoah-Gedächtnis

4.1.1. Wandel im Selbstverständnis der französischen Juden infolge des Sechs-Tage-Krieges

Die 1970er-Jahre veränderten die Gedächtnislandschaft Frankreichs grundlegend. Henry Rousso situiert den Bruch der politischen Nachkriegsmythen in den Jahren 1971–74. Dieser bereitete eine neue Phase im Vichy-Syndrom vor, jene der Obsession, welche sich zunehmend in einem wahren Erinnerungskult bemerkbar machen sollte.[2] Der Wandel beruht auf nationalen und transnationalen Faktoren gleichermaßen. Auf der internationalen Ebene begann 1961 der Eichmann-Prozess, das Bewusstsein für den Genozid zu schärfen. Wenige Jahre später leiteten wiederum Ereignisse im Nahen Osten Umwälzungen in der Erinnerungskultur ein. Der Sechs-Tage-Krieg 1967 löste fast schlagartig ein neues Selbstverständnis der Juden in der Diaspora aus. Ein gestärktes Verhältnis zum Staat Israel war eine der Folgen. Gleichzeitig wirkte der Konflikt als Beschleuniger des Phänomens der „Re-Ethnisierung".[3] Diese Folgewirkung lässt sich in Nordamerika und europäischen Ländern, in denen

größere jüdische *communities* präsent waren, gleichermaßen beobachten. Nirgendwo schien es jedoch, bedingt durch die nationale Politik im Umfeld des Nahost-Krieges, eine vehementere Richtung genommen zu haben als in Frankreich. Michel Winock befindet: „Der Sechs-Tage-Krieg, in dem Israel über die arabischen Staaten siegte, führte zu einer tiefgreifenden Veränderung des Verhältnisses zwischen Frankreich und den Juden, indem sich im Übrigen die *condition juive* überhaupt in Frankreich merklich veränderte."[4] Für die gesonderte Wirkung des Kurzkrieges in Frankreich war primär der Präsident Charles de Gaulle mit seiner „unglücklichen" Außenpolitik verantwortlich. Bis kurze Zeit vor Ausbruch des Konflikts prägte uneingeschränkte Unterstützung die Israel-Politik Frankreichs. De Gaulle betrachtete den anschwellenden Konflikt ausschließlich im Kontext des Kalten Krieges und wollte deshalb eine kriegerische Auseinandersetzung verhindern. Mit der Drohung, dass diejenige Seite, welche zuerst losschlägt, als Aggressor geächtet werden würde, erzielte er jedoch im angeheizten Klima keineswegs die gewollte Wirkung. Das ausgerufene Waffenembargo für den gesamten Nahen Osten war insofern lediglich rhetorisch eine friedenserhaltende Maßnahme, als real ausschließlich Israel davon betroffen war. De Gaulle blieb konsequent und verurteilte offiziell den Beginn der bewaffneten Auseinandersetzung durch Israel am 5. Juni, nicht ohne gleichzeitig das Existenzrecht des Staates zu betonen. Die umstrittene Haltung des Staatspräsidenten, die womöglich höchstens zu einer Beschleunigung der Krise beitrug, stand im Zeichen einer seit der Unabhängigkeit Algeriens 1962 neuen Politik Frankreichs gegenüber den arabischen Ländern. Mehr noch als das konkrete politische Handeln im Umfeld des Sechs-Tage-Krieges, für dessen überwältigenden militärischen Erfolg die Israel-Bewunderung international einen Höhepunkt erreichte, führte die berühmte Pressekonferenz vom 27. November 1967 in ein diplomatisches Fiasko. In der eigentlichen Absicht, die Neupositionierung Frankreichs der Öffentlichkeit durch erklärende Erläuterungen verständlich zu machen, leitete de Gaulle eine – vor allem von jüdischen Intellektuellen getragene – emotionale Kontroverse ein, die den Bruch der französischen Juden in Frankreich mit der Nation bedeutete. Die heftigste Kritik an der umstrittenen Rede entzündete sich an der Stelle, wo de Gaulle das jüdische Volk als „selbstsicheres und dominantes Elitenvolk" bezeichnete. Die bilateralen Beziehungen zwischen Frankreich und Israel verschlechterten sich in der Folge. 1967 blieb aus heutiger Sicht betrachtet ein Wendepunkt im franko-israelischen Verhältnis, da de Gaulles Amtsnachfolger keine substanziellen Veränderungen an den bilateralen Beziehungen vornehmen sollten. „Ein harter Schlag für die Juden Frankreichs", schreibt Michel Winock, zumal der überwältigende militärische Sieg Israels das Bild vieler Franzosen von Israel positiv verändert hatte.[5] 1967 zeigten Umfragen, dass 56 Prozent der Bevölkerung Israel unterstützten. Der öffentliche Stimmungswandel vollzog sich in den Jahren darauf. 1969 und 1970 äußerten nur mehr 35 bzw. 33 Prozent der Franzosen eine pro-israelische Stimmung. Die spezifisch französische Bedeutung des Jahres 1967 beruht auf der langen Tradition der Assimilation an das republikanische Frankreich, in welchem Juden seit fast 200 Jahren als *citoyens* rechtlich gleichgestellt leben konnten. Die Identifikation mit der Republik wich angesichts des mit Makel behafteten franko-israelischen Verhältnisses einer sich akzentuierenden Israel-Referenz. Die Wiederverwendung des Wortes *juif* (dt. „Jude") in der Alltags- und Gelehrtensprache zählt zu den Indikatoren eines neu erwachenden jüdi-

schen Selbstverständnisses. Repräsentiert wurde es zum Beispiel durch Raymond Aron, der in seiner 1968 erschienenen Schrift *De Gaulle, Israel et les Juifs* bezugnehmend auf die besagte Pressekonferenz de Gaulle vorwarf, einen neuen Antisemitismus „autorisiert" und bewusst eine neue Phase der jüdischen Geschichte eingeleitet zu haben.[6]

Die *rupture* (dt. „der Bruch") von 1967 wird in ihrer vollen Tragweite erst auf dem Hintergrund damaliger demografischer Entwicklungen verständlich. Gekoppelt an einen rasanten Wachstumsprozess, der bis zum Ende der 1970er-Jahre die jüdische Gemeinde auf 535.000 Menschen anwachsen ließ, verschob sich im Zuge des Zuzugs von Juden aus den unabhängig gewordenen Maghreb-Staaten die kulturelle Zusammensetzung der *communauté juive* fundamental. Nach den marokkanischen und tunesischen Juden (1956) kamen zwischen 1962 und 1967 rund 100.000 algerische Sepharden nach Frankreich.[7] Dieser soziokulturelle Wandel, der sich in jüdischen Zentren wie Paris an der Bildung neuer jüdischer Schulen, der Öffnung koscherer Geschäfte und Metzgereien, neuer Synagogen etc. schnell bemerkbar machte, stellte auch die Identitätsfrage der eingesessenen laizistischen Juden, die sich seit Langem mehrheitlich von traditionellen Lebensweisen entfernt hatten. Israel-Loyalität und Shoah-Erinnerung bildeten in dieser Situation ein substituierendes Äquivalent zur klassischen jüdischen Identität, die rasant an Präsenz gewonnen hatte und jenen neuen Identitäts-Diskurs mitbegründete, der im Umfeld des *ethnic revivals* das Recht auf Differenz einforderte.[8]

In den 1970er-Jahren nahm auch der Einfluss der offiziellen jüdischen Institutionen in der Öffentlichkeit zu. Der 1944 gegründete *Conseil représentatif des institutions juives de France* (CRIF) verabschiedete 1977 eine Charta, in der er seine gesellschaftlichen Forderungen betonte: Kampf gegen Rassismus, Einsatz für Menschenrechte und unbedingte Unterstützung Israels. Darüber hinaus forderte der Rat dazu auf, die Geschichte des Judaismus in Frankreich in das nationale Bildungssystem zu integrieren, insbesondere die Geschichte des Holocaust.[9]

4.1.2. Kampf dem Résistance-Mythos im Zeichen von „68": *Le chagrin et la pitié* (1969/71)

Zwei Jahre nach der Nahost-Krise und ein Jahr nach dem „Mai 68" bot ein Film einen Schlüssel zu einer neuen Lesart der Okkupationszeit, welche die offizielle Vergangenheitserzählung in Frage stellte. Am 9. November 1970 starb de Gaulle in Colombey-les-deux-Eglises. Für Henry Rousso begründet diese Ereigniskette wesentlich den Fall des *résistancialisme*.[10] Kann man *Nuit et brouillard* als internationalen *lieu de mémoire* bezeichnen, so fungiert ein zweiter Dokumentarfilm als spezifisch französischer Erinnerungsort, nämlich jener der Hauptbruchstelle des französischen Résistance-Mythos. Bis heute zählt, trotz seiner Länge von 250 Minuten, *Le chagrin et la pitié* von Marcel Ophüls zu den Klassikern der französischen Filmgeschichte.[11] Die zäsurbildende Kraft ist im entmystifizierenden Programm des Filmprojektes, dem sich Ophüls verpflichtete, selbst enthalten: „Was mich aufregte, das war nicht die Résistance, sondern der *résistancialisme*, der nicht die Realität der Geschichte

repräsentierte und mit dem man die Literatur, das Kino, die Gespräche im Bistrot und die Schulbücher überfrachtet hatte."[12]

Ophüls räumte mit dem Gründungsmythos Frankreichs auf und machte Kollaboration und Mittäterschaft zu einem zentralen Thema seiner Arbeit. Zugespitzt lässt sich sagen, dass in *Le chagrin et la pitié* der Übergang in den Post-Gaullismus zum Ausdruck kommt, just in dem Jahr, als die zweite Ära einer der zentralen politischen Nachkriegsfiguren zu Ende ging.

Der Film entstand in Zusammenarbeit mit Alain de Sédouy und André Harris, die zusammen mit Ophüls dem Milieu der 68er-Bewegung zuzurechnen sind. Sie produzierten für die staatliche Fernsehanstalt Frankreichs, bei der sie nach den Ereignissen des Mai 1968 ihre Anstellung verloren. Die Realisierung des Filmprojekts verdankte sich der finanziellen Unterstützung der *Editions Rencontre* in Lausanne und des Norddeutschen Rundfunks. *Le chagrin et la pitié* bildete den Mittelteil eines filmischen Triptychons zur Zeitgeschichte Frankreichs, den Ophüls nach neun Monaten Arbeitszeit 1969 fertiggestellt hatte.[13]

4.1.2.1. Filmische Struktur und Inhalt

Le chagrin et la pitié gliedert sich in zwei Teile: *1. L'effondrement* (der Zusammenbruch) und *2. Le choix* (die Wahl). Aus heutiger Sicht kann der Film als Dokumentation im klassischen Sinn betrachtet werden.[14] Ophüls verwendete Archivaufnahmen (die in Summe allerdings nur 45 Minuten ausmachen) der *Actualités françaises*, um die historischen Ereignisse in Frankreich ab dem 1. September 1939 nachzuzeichnen. Das Originalmaterial, das überwiegend aus deutschen und französischen Propagandanachrichten besteht, dient in erster Linie dazu, den historischen Kontext für die Aussagen der Zeitzeugen aufzubereiten. Auf der historiografischen Ebene blieb Ophüls unvollständig. Rousso merkt an, dass die Darstellung vor allem den organisierten kommunistischen und gaullistischen Widerstand zugunsten des nicht-kommunistischen Widerstandes und einer *résistance de base* ausblendete. Die relative Absenz de Gaulles im Gesamtsetting der Doku ist frappierend, was den Film als historische Dokumentation angreifbar macht.

Gemäß dem Untertitel präsentiert sich *Le chagrin et la pitié* als Chronik einer französischen Stadt während des Krieges. Bevor die Stadt Clermont-Ferrant, um die es in der Dokumentation geht, im Bild erscheint und im Off-Text der Ort geographisch und historisch situiert wird (wobei explizit die Nähe zu Vichy erwähnt wird), startet der Film mit Aufnahmen von einer Hochzeitszeremonie im Mai 1969 in Deutschland, die bereits die Handschrift Ophüls' klarmacht. Unter Glockengeläut zieht ein Brautpaar in eine protestantische Kirche ein, bevor der Brautvater Helmuth Tausend bei der Hochzeitstafel einen Toast ausspricht. Er erinnert darin an seine ersten Ehejahre, die bedingt durch den Zweiten Weltkrieg sechs Jahre der Trennung bedeuteten und wünscht dem Ehepaar eine Zukunft in Frieden. Tausend wird später im Interview zigarrenrauchend, umgeben von den Hochzeitsgästen, über seine Wehrmacht-Stationierung in Clermont-Ferrant Auskunft geben. In den Duktus der Entmythifizierung fügen sich seine Aussagen ein, als er die Wohlgesonnenheit der Franzosen gegenüber der Besatzung betont. Die Résistance wird in seinen Statements heftig

kritisiert, als er die Aktivitäten der Widerstandskämpfer als völlig illegal einstuft und sie als Meuchelmörder diskreditiert. Ophüls bewertet an der Oberfläche die Meinungen seiner Interviewpartner nicht, jedoch reichen das Ambiente und der bildlich festgehaltene martialische Habitus von Tausend aus, um Antipathie beim Betrachter zu erwecken. Und dennoch dient die Sicht der „Gegenseite" letztlich in erster Linie dazu, den Sockel der glorifizierten Résistance zum Wackeln zu bringen.

Markant und innovativ war der persönliche Umgang Ophüls' mit den Interviewpartnern: „Ophüls's method is to pose general questions and let the interviewees relate their feelings, opinions, and personal experiences with little interference, avoiding any verbal interrogation or even ostensibly embarrassing questions."[15] Ophüls Fragestil und sein offensichtlich vertrauenserweckender Zugang waren das Instrumentarium einer regelrechten Archäologie, welche mentale Befindlichkeiten zutage förderte, die durch den offiziellen Geschichtsmythos Frankreichs zugeschüttet waren. Die Oktroyiertheit des offiziellen Narrativs mag unter Umständen Erklärung für das regelrechte Mitteilungsbedürfnis mancher Zeitgenossen bieten, das in *Le chagrin et la pitié* wiederholt zu verblüffen vermag.

Zur Attraktivität tragen häufig die Settings der Interviews bei: die Hochzeitstafel, im Familienkreis, die einfache Küchenstube etc. Damit wird auch visuell klar, dass dem kommunikativen Gedächtnis an Orten auf den Zahn gefühlt wird, die außerhalb der Reichweite des langen Armes der offiziellen Geschichtsglättung liegen. Insgesamt 36 Personen begegnen im Verlauf der rund vier Stunden dauernden Doku, die in der Auswahl der InterviewpartnerInnen eine weitere Innovation bietet. Ophüls räumt den „anonymen" Franzosen (im ganzen Film kommt allerdings nur eine Frau zu Wort) einen gewichtigen Platz ein (17 Interviews), vier Personen standen im öffentlichen Leben, weitere sind als Zeitzeugen bereits bekannt. Typologisch lassen sich die Interview-PartnerInnen in die fünf Kategorien unterteilen: „Deutsche", „Politiker", „Résistants", „Kollaborateure" und „Unbeteiligte" (s. Anhang 2).

Numerisch muss ein Ungleichgewicht von *Résistants* und *Collaborateurs* zugunsten der ersten Gruppe konstatiert werden. Bezogen auf die Redezeit der Zeitzeugen ergibt sich eine Überrepräsentanz der Widerstandskämpfer. Ophüls berücksichtigte in der quantitativen Präsenz jedoch auch das verwendete Archivmaterial und kam so zu einem ausgewogenen Verhältnis, das er schon im Drehbuch erläuterte: „Wenn man jede einzelne Zeile des Manuskriptes unterstreicht, […] bekommt man 20 %, die sich auf die Résistance, 25 %, die sich auf die Kollaboration bzw. auf die Politik und Propaganda Vichys, und 55 %, die sich explizit weder auf das eine noch auf das andere beziehen."[16]

Unverkennbar ist *Le chagrin et la pitié* kein Shoah-Film, weshalb in diesem Kontext nicht der gesamte Film Gegenstand der Untersuchung zu sein braucht. Die nationalsozialistische Verfolgung und der Völkermord sind keine zentralen Themen, vielmehr ein thematischer Nebenschauplatz, der im Kontext der groß angelegten kritischen Auseinandersetzung mit der französischen Vergangenheit auftaucht. Der Fokus liegt somit auf der Involviertheit Frankreichs in die Judenverfolgung, in Form des Antisemitismus und der Kollaboration an der Deportation. An diesem neuralgischen Punkt, der in der öffentlichen Geschichte bislang als Tabubereich galt, werden die Cineasten der 1970er-Jahre ansetzen, zum Teil in direkter Inspiration durch den Film.

In der Mitte des zweiten Teiles wird die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung durch Vichy-Frankreich zum expliziten Thema, wenngleich diese mit einer Länge von zehneinhalb Minuten im Gesamtwerk *Le chagrin et la pitié* ein Mosaik neben anderen bleibt. Interessant ist vor allem, wie Ophüls das Thema einführt. Emile Cauloudon lehnt in einem Statement Lavals Antikommunismus ab und kommt auf die Kommunisten und andere Opfergruppen zu sprechen. Obwohl es sich mehr um eine Aufzählung handelt, resümiert er, dass „Freimaurer ja ins Konzentrationslager und Juden ins Krematorium" [sic!] gekommen seien. Diese Assoziation, die einem fehlerhaften Abruf aus dem kollektiven Gedächtnis entspricht, dient Ophüls als Überleitung: Eine Totale des zigarrerauchenden Helmuth Tausend, dem gerade die Frage gestellt wird, ob er während seiner verhältnismäßig langen Zeit in Clermont-Ferrant jemals Zeichen von Judenverfolgungen und -verhaftungen wahrnehmen oder selbst beobachten hätte können. Ophüls bohrt nach der Verneinung der Frage weiter und Tausend, der zwischendurch nachfragt, ob denn „Jugend" oder „Juden" gemeint war, gibt seufzend Auskunft, dass er nicht wissen habe können, wieweit Juden in die Partisanenorganisationen infiltrieren konnten. Ophüls Stil besteht in einem Freilegen von Verdrängungen, ohne diese dann sensationsgierig in Szene zu setzen, stattdessen lässt er Diskretion walten. Der Kommentar besteht so auch hier wesentlich in einem Verzicht auf einen Kommentar. Die Vorgangsweise wiederholt sich beim folgenden Zeitzeugen. René de Chambrun wird beim Versuch, die Statistik des Holocaust zugunsten Frankreichs bzw. Vichys zu bemühen – derzufolge im europäischen Vergleich nur 5,8 Prozent der Juden aus der Deportation zurückkamen, wohingegen in Frankreich nur 5 Prozent der Juden *nicht* zurückkamen –, von Ophüls unterbrochen. Er berichtigt, dass die erwähnte Statistik sich auf die „juifs non-dénaturalisés" bezieht, das heißt auf französische Juden. Ophüls erklärt daraufhin den Unterschied zu den „juifs dénaturalisés", von denen nur 5 Prozent überlebt hatten, was dem europäischen Durchschnitt entspräche. Die Unterbrechung des Interviewpartners geschieht an einem heiklen Punkt. Warum ist diese Unterscheidung so wichtig, um die Kollaboration Vichys zu verstehen? In der Tat ließe der oberflächliche Blick auf die Statistik des Genozids, wie sie Raul Hilberg in seiner Geschichte des Holocaust vorgelegt hatte, ein für Frankreich vorteilhaftes „Abschneiden" zu. Im Vergleich zu anderen Ländern Europas scheint das Überleben von mehr als zwei Dritteln der französischen Juden Frankreich in einem verhältnismäßig gutem Licht zu zeigen, wie hier der Schwiegersohn Lavals zu betonen versuchte. Damit verschwieg er jedoch die Politik Vichys nach dem Waffenstillstand 1940 sowie die näheren Umstände der Rettung der französischen Juden.[17] Bis zum November 1942 war die Administration Vichys von einem organisierten Antisemitismus französischer Prägung gekennzeichnet, der weitgehend ohne deutschen Druck zustande kam. Zu den ersten Maßnahmen des Pétain-Regimes zählte so die gesetzliche Annullierung der *naturalisations* (daher *dénaturalisés*) von AusländerInnen zwischen 1927 und 1940. Schätzungen zufolge betraf diese in einem Viertel der Fälle Juden, die seit 1933 nach Frankreich eingewandert war. Ab Oktober 1940 befanden sich ausländische und heimatlos gewordene Juden in französischen Internierungslagern. Am 3. Oktober 1940 schuf Vichy per Gesetz die Grundlage zur Identifizierung der im nicht-okkupierten Frankreich lebenden Juden auf Basis rassischer Kriterien. Demnach galt als Jude, wer drei jüdische Groß-

eltern hatte oder zwei Großelternteile und einen jüdischen Partner/eine jüdische Partnerin. Im Juni 1941 präzisierte ein zweites Statut, dass Großeltern als jüdisch betrachtet wurden, wenn sie Angehörige der jüdischen Religion waren. Des Weiteren galt mit der Präzisierung jeder Angehörige des Judentums als Jude vor dem Gesetz. Unmittelbar zielte die Gesetzgebung auf die soziale und wirtschaftliche Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung aus der Gesellschaft, welche durch die Übernahme des *Comissariat général aux questions juives* durch Louis Darquier im April 1942 noch verschärft wurde.[18] Nach der Besetzung der Südzone im November 1942 steuerte die Besatzungsmacht die Weiterführung der antijüdischen Maßnahmen, das heißt der Deportationen. Die revisionistische Darstellung von de Chambrun in *Le chagrin et la pitié*, Vichy habe die Juden gerettet, lässt sich höchstens in Bezug auf die französischen Juden rechtfertigen, und zwar insofern, als das Regime die von den Deutschen geforderten Zahlen bei den Deportationskontingenten teilweise nicht erfüllte.[19]

Der folgende Zeitzeuge in *Le chagrin et la pitié* liefert jene Fakten, welche die Deutung Chambruns nicht mehr zulassen. Claude Lévy beginnt mit seiner persönlichen Geschichte und thematisiert damit als einziger in diesem Film die Identität eines säkularen Juden in Frankreich, der durch die Gesetzgebung Vichys „Jude" wurde. Lévy beschreibt die Fremdzuweisung der jüdischen Identität als das traurige Gefühl, von der nationalen Gemeinschaft, der er sich emotional und kulturell zugehörig fühlte, zurückgewiesen zu werden. Er begann auf diesem Weg, sich für das Jüdische zu interessieren. Von ihm stammen die klarsten Aussagen zur Vergangenheit Frankreichs, die unschwer als Direktangriff auf den Mythos des *résistancialisme* erkennbar sind: „Frankreich hat kollaboriert. Es ist das einzige Land mit einer Regierung, die kollaborierte […], die Gesetze verabschiedete, welche in punkto Rassismus weitergingen als die Nürnberger Gesetze."[20]

Detailliert geht Ophüls auf die *raffles de Vel'd'Hiv'* ein. Unter der Bezeichnung *vent printempier* („Frühlingswind") begann am 16. Juli 1942 „die erste Etappe dessen, was Adolf Eichmann als ‚Judenabschub' aus Frankreich bezeichnete: die systematische Deportation aller in Frankreich lebender Juden in die Vernichtungslager des Ostens"[21]. Claude Lévy erklärt in seiner Funktion als Experte zu diesen Ereignissen die Beteiligung der französischen Polizei, die entgegen den Anweisungen der Besatzungsmacht auch (ca. 4.000) Kinder verhaftete. Die erwachsenen Juden wurden deportiert, um den Verbleib der Kinder zu klären, fragten die Verantwortlichen um eine entsprechende Vorgangsweise in Berlin an.[22] Lévy erläutert in dem Zusammenhang ein Telegramm von Dannecker an das RSHA, wonach Laval auch die Deportation der Kinder vorgeschlagen hat. Ohne deutsches Zutun wurden also im Juli 1942 erstmals Frauen mit ihren zwischen zwei und 15 Jahre alten Kindern deportiert. Nach den Recherchen Lévys kamen sie alle in den Gaskammern um. Nach der Massenverhaftung im Vel'd'Hiv', welche in den Augen der Nationalsozialisten einen unzureichenden Erfolg darstellte, erklärte sich Vichy bereit, die ausländischen bzw. staatenlosen Juden der Besatzungsmacht auszuliefern. Damit rekapitulierte Ophüls in *Le chagrin et la pitié* keinesfalls die gesamte französische Beteiligung an der Shoah, brachte jedoch an neuralgischen Stellen den französischen Antisemitismus und die Kollaboration zum Vorschein und lieferte neue Themen für zukünftige Filme über die Okkupationszeit.

4.1.2.2. Rezeption und Kontroverse

Roussos Analyse der medialen Rezeption weist auf den interessanten Umstand hin, dass in der Presse die Kritik am offiziellen Geschichtsbild unabhängig vom politischen Lager nahezu einheitlich begrüßt wurde. Vor allem die kommunistische Tageszeitung *Humanité* sah nach dem Bröckeln des gaullistisch-kommunistischen Konsenses in Fragen der Résistance *Le chagrin et la pitié* als Katharsis. Doch selbst rechtsextreme Zeitungen wie *Rivarol* waren voll des Lobes angesichts der Darstellung der *Révolution Nationale* Pétains und der deutschen Besatzer, die ihrerseits kein gutes Haar an den französischen Widerstandskämpfern ließen.[23]

Ein Teil der Erfolgsgeschichte des Films liegt wohl auch in den widrigen Umständen seiner Verbreitung in Frankreich. Nach Ausstrahlungen in der Bundesrepublik Deutschland, den Niederlanden und den USA legte sich das französische Fernsehen bei der Erwerbung der Ausstrahlungsrechte quer. 1971 ging die Verweigerung vom Generaldirektor der Fernsehanstalt ORTF Jean-Jacques de Bresson, einem ehemaligen Widerstandskämpfer, aus, der meinte, dass der Film Mythen zerstöre, „derer die Franzosen noch bedürfen."[24] Ab April 1971 lief *Le chagrin et la pitié* in den französischen Kinos. Die spärliche Programmierung des Films – er war in verhältnismäßig wenigen Kinos zu sehen – hatte häufig überfüllte Vorstellungen und eine außergewöhnliche Laufzeit von 87 Wochen zur Folge. Die auf diese Weise lang anhaltende Aktualität sowie Kontroversen um ständig verhinderte Sendetermine im Fernsehen verliehen dem Film jenes Umfeld, in dem sein Echo umso besser zu hallen begann. Alles in allem verstrich ein Jahrzehnt, bis sich der Film einer TV-Ausstrahlung als würdig erwies. Nachdem 1979 *Holocaust* im Fernsehen lief und *Le chagrin et la pitié* endlich gesendet werden sollte, nutzte die Ministerin und Ex-Deportierte Simone Veil ihre Autorität dazu, den bereits als Klassiker geltenden Dokumentarfilm zu blockieren. In ihren Augen war *Le chagrin et la pitié* ein masochistisches Werk, da der Film ein laxes, egoistisches und bösartiges Frankreich und sehr wenige *Résistants* zeigte. Nichtsdestotrotz sahen schließlich am 28. und 29. Oktober 1981 15 Millionen FernsehzuseherInnen die Dokumentation, die damit endgültig wie kein anderer Film den Wandel der französischen Erinnerungskultur beeinflusste.

4.1.3. Mediale Faktoren des erinnerungskulturellen Wandels

Le chagrin et la pitié und die Ausstrahlung der amerikanischen Serie *Holocaust* bilden jene zwei Pflöcke in der Gedächtnisgeschichte der Shoah, zwischen denen sich die Entwicklung von einem heldenzentrierten Résistance-Gedächtnis zu einem opferzentrierten Shoah-Gedächtnis vollzog. Von den 1970er-Jahren gedächtnisgeschichtlich als einer Phase des Übergangs zu sprechen, bietet sich nicht zuletzt deswegen an, weil eine Modifikation der nationalen Erzählung durch die staatlichen RepräsentantInnen an dieser Stelle noch auf sich warten ließ und auf offizieller Ebene vielmehr eine Phase der Abwendung von der Vergangenheit eintrat. Gleichzeitig wirkten mehrere Faktoren in Richtung einer Umschreibung des

récit national. Dieser Wandel zeigt sich in den verschiedenen *cadres médiaux* des Gedächtnisses, in besonderer Weise im Film, der erstmals unter dem Impuls von *Le chagrin et la pitié* als Avantgarde in Erscheinung zu treten vermochte. Dass dem so sein konnte, hing sehr wohl auch mit der generellen Strukturiertheit der französischen Filmkultur zusammen, die nach den Mai-Unruhen 1968 dabei war, sich endgültig zu demokratisieren. Es blieb bei Weitem nicht beim Abbruch des Filmfestivals in Cannes aus Solidarität mit den Studenten.[25] Die Ereignisse prägten zum einen Cineasten selbst, wie Louis Malle oder Jean-Luc Godard, die sich gerade erfolgreich etabliert hatten. Zum anderen warf das Jahr 1968 das Verhältnis des Kinos mit der Politik allgemein über den Haufen. Die Zensur zeigte Auflösungserscheinungen und verschwand praktisch im Jahre 1973 im Zuge einer Affäre, die durch das Verbot eines Abtreibungsfilms ausgelöst wurde, in der Bedeutungslosigkeit. Zudem schuf die Politik nach dem Mai 1968 neue Produktionsbedingungen.[26] Die Filmsubvention *Avances-sur-Recettes* konnten fortan nicht nur Produzenten, sondern auch Regisseure beantragen. Die Bewilligungsstelle umfasste jetzt nicht nur Beamte des Staates, sondern auch Repräsentanten der Industrie und des Kulturlebens. Ein besonderer Fond zur Förderung von Erstlingswerken bedingte ein florierendes Klima, das die Politik in erster Linie als Maßnahme gegen amerikanischen Kulturimperialismus ermöglicht hatte. Die geänderten Rahmenbedingungen zeigten schnell Wirkung, als die Zeit reif war für eine „Handvoll radikaler Filme“ und viele junge Filmschaffende ihre Erstlingswerke produzierten, darunter erstmals auch weibliche Regisseure. Hiermit wird deutlich, warum der Film als *cadre médial* des Gedächtnisses in den 1970er-Jahren Voraussetzungen für die Produktion neuer Geschichtsbilder lieferte, aber auch, dass das Medium verstärkt von neuen, emanzipatorischen *cadres sociaux* bedient und repräsentiert wurde.

Neben dem Film zählten Literatur und Wissenschaft zu bestimmenden Faktoren der Gedächtnisbildung. Sie erzielten nicht unmittelbare Effekte, formten jedoch kontinuierlich jenes heterogene kulturelle Gedächtnis mit, bis in den 1990er-Jahren Frankreichs offizielles Vergangenheitsnarrativ eine substanzielle Revision erfuhr. Rousso fasst die spezifische Konstellation der 1970er-Jahre zusammen: „Dieses Mal verblasst die Politik gegenüber den ästhetischen, literarischen oder filmischen Repräsentationen.“[27] Die Politik bzw. die Präsidenten Georges Pompidou und Giscard d’Estaing versuchten sich aus Vergangenheitsfragen auszuklinken und eröffneten auf diese Weise eine Phase der Geschichtslosigkeit. Ein Interview, das der neugewählte Präsident Pompidou 1971 der New York Times gab, verlieh dem Schlussstrichdenken Ausdruck. Mit einiger Verzögerung löste dieses unter den Verbänden der Widerstandskämpfer und Deportierten einen kleinen Skandal aus: „‚Ich hasse alle diese Geschichten‘, sagt er mit einer flüchtigen Handbewegung, sein klarer Blick zeigt einen Funken Unzufriedenheit. ‚Ich hasse Medaillen, ich hasse Orden jeder Art.‘“[28] Mit dieser Wortwahl kündigte das Staatsoberhaupt explizit eine Abkehr von den Helden der Jahre 1940–45 an und kritisierte in verklausulierter Form die Geschichtspolitik de Gaulles. Wenig später sorgte der Präsident für eine weitere Vergangenheitsdebatte, die als Touvier-Affäre in die Geschichtsbücher einging. Am 23. November 1971 veranlasste Pompidou diskret die Amnestie des ehemaligen Chefs der Miliz, Paul Touvier, was wiederum die militanten Widerstandskämpfer und Ex-Deportierten auf den Plan rief. Pompidou argumentierte in

der nicht enden wollenden Kontroverse, dass sein Bedürfnis nach Vergessen angesichts der historischen Schläge, die Frankreich durch den Zweiten Weltkrieg, Indochina und Algerien hinnehmen musste, zum Wohle der Nation angebracht sei.[29]

Die Geschichtswissenschaft erhielt den entscheidenden Ruck, sich den *années noires* unter anderen Gesichtspunkten zu nähern, nicht von einem französischen Autor, sondern von außen. 1971 veröffentlichte der amerikanische Historiker Robert Paxton eine erste Arbeit über Vichy, die 1973 auf Französisch erschien.[30] In der akademischen und intellektuellen Auseinandersetzung mit der Kollaboration Frankreichs und Vichy vollzog sich ab diesem Zeitpunkt die Demontage des *résistancialisme*, indem die Forschungen zu Vichy kontinuierlich zunahmen, während die Geschichtsschreibung der Résistance vor allem ab Ende der 1970er-Jahre in eine Geltungskrise geriet.[31] Die wissenschaftliche Forschung lieferte zudem für das erwachende jüdische Gedächtnis Anhaltspunkte einer Neuschreibung der Ereignisse. So kehrte die Zeitgeschichtsforschung nach und nach die Beteiligung Vichys an der „Endlösung" an die Oberfläche.[32] Das jüdische Gedächtnis in Frankreich konnte sich damit geradezu parallel zur innerfranzösischen Auseinandersetzung mit der Vichy-Vergangenheit und der Kollaboration ausbilden, wie Annette Wieviorka und Nicolas Weill befinden:

> „Die Haltung der französischen Regierung brachte zu einem Zeitpunkt, als sich die Juden Frankreichs in ihrer Mehrheit mit dem Schicksal Isreals identifizierten, dasjenige zum Erwachen, was seit der Nachkriegszeit in Klammer gesetzt worden war: dass die Juden Opfer Vichys waren."[33]

Im Verlaufe des Jahrzehnts erschienen außerdem zentrale historische Arbeiten von Ex-Deportierten in französischer Übersetzung, welche die Vernichtungslager weiter ins Zentrum rückten. So etwa kam Hermann Langbeins Auschwitz-Studie 1975 in den französischen Buchhandel.[34] 1978 publizierte Serge Klarsfeld ein nach Deportationszügen und alphabetisch geordnetes Namensverzeichnis der französischen Shoah-Opfer, das erstmals die genaue Anzahl der Deportierten und ihre Identität dokumentierte.[35] Auch in der publizierten Erinnerungsliteratur ereignete sich eine Verschiebung der Präferenzen, weg von den Memoiren der Widerstandskämpfer hin zu einer Fokussierung auf die Shoah.[36]

4.2. Spuren der Shoah-Erinnerung in den Filmen der *mode rétro* 1973–78

Marcel Ophüls löste mit seiner Dokumentation ein spezifisches Phänomen der 1970er-Jahre aus, das unter der Bezeichnung *mode rétro* in die Filmgeschichte einging. Es bestand in einer Form des Filmschaffens, das ihre Plots in den Jahren des Zweiten Weltkrieges ansiedelte. Als Reaktion auf die Ausstrahlung von *Le chagrin et la pitié* zeichnete sich ein Teil der *mode rétro* durch ein klares Programm aus, das im Sinne Ophüls' den Résistance-Mythos abmontierte. Diesen Filmen war in den Augen von KritikerInnen eine „kollektive Selbstgeißelung" zu

eigen, insofern sie Frankreich als Täterland zu diskreditieren versuchten.[37] Die *mode rétro* besteht insgesamt aus 45 Filmen, die zwischen 1973 und 1978 in den Kinos liefen. An ihrem Höhepunkt 1976 erreichte sie mit 11 Filmen einen Gesamtanteil von 7 Prozent an der jährlichen französischen Filmproduktion. Keineswegs reproduzierte die gesamte *mode rétro* das vergangenheitskritische Programm à la Ophüls. Als Modephänomen zeitigte es schnell auch opportunistische Trittbrettfahrer, welche den Zweiten Weltkrieg als Setting für konventionelle Kinogeschichten benutzten.

In acht Filmen der *mode rétro* kommt die Verfolgung der jüdischen Bevölkerung in der Plotstruktur oder durch die Figurenkonstellation explizit zum Ausdruck. Ein kurzer inhaltlicher Überblick präsentiert die Filminhalte, um im Anschluss einige Schwerpunkte und Konstanten festzumachen.[38]

- In *Le Train* (1973, dt. „Nur ein Hauch von Glück") von Pierre Granier-Deferre begegnen erstmals die Berühmtheiten Romy Schneider und Jean-Louis Trintignant in einem einschlägigen Film, der, wie die Romanvorlage von Georges Simenon, einem großen Publikum zugänglich war. Auf der Flucht vor den einmarschierenden deutschen Truppen in Frankreich 1940 treffen sich in einem Zug Anne, eine deutsche Jüdin (Schneider), und ein verheirateter Franzose, der mit seiner Familie reist. Als sich die beiden ineinander verlieben, verlassen sie den Zug. Er besorgt Papiere für Anne auf seinen Familiennamen, um sie zu schützen. Ihre Wege trennen sich allerdings wieder, bis er 1943 zur Gestapo vorgeladen wird, wo er die Verhaftete Anne sieht und wegen der scheinbaren Namensgleichheit in Bedrängnis kommt.
- Ein Jahr später verschränkte *Les Violons du bal* (dt. „Die Geigen des Balls") von Michel Drach erstmals Vergangenheit und Gegenwart durch den ausgeprägten Einsatz von Rückblenden. Die Geschichte basiert auf autobiografischen Erinnerungen Michel Drachs. Er verwendete zwei Zeitebenen, um die historischen Ereignisse mit einer Kritik der Vergangenheitsdiskurse zu verknüpfen. Im Gegensatz zu *Nuit et brouillard* setzte er für die Gegenwart Schwarzweiß-Bilder ein, die Vergangenheit hingegen zeigte er in Farbe. Damit signalisierte der Filmemacher, dass seine Vergangenheit lebendiger war als sein aktuelles Leben.[39] Drach spielte selbst die autobiografische Hauptrolle des 44-jährigen Regisseurs, der einen Film über den Lebenskampf seiner Familie während der Okkupation zu drehen beabsichtigt. Sein Sohn soll ihn darin als 9-jährigen Sohn 1939 verkörpern, während seine Frau in dem Film die Rolle der Mutter übernehmen soll. Beim Versuch, das Skript einem Produzenten schmackhaft zu machen, erhält er eine Abfuhr. Er setzt indes seine Suche nach Schauspielern und Drehorten fort. Das Problem, ohne zugkräftigen Star keinen Produzenten zu finden, löst Drach, indem kein geringerer als Jean-Louis Trintignant in seine Rolle schlüpft.[40] Die Handlung konzentriert sich zugleich auf die Ereignisse ab 1939, als Michel und seine Familie gezwungen sind, Paris zu verlassen. Michel wird schließlich für ein paar Monate auf dem Land bei einer Bauernfamilie untergebracht. Der Bauer Monsieur Robert soll ihm und seiner Mutter und Großmutter, die ihn dort wiedertreffen, über die Grenze in die Schweiz helfen. Der vermeintliche Helfer erweist sich als Schwindler, der sie im Kreis führt und ihnen

das Geld abnimmt. Es gelingt ihnen letztlich auf eigene Faust, heimlich die Grenze zu passieren.

- *Les guichets du Louvre* (1974, engl. „Black Thursday“)[41] von Michel Mitrani verschränkte Kollaboration und Shoah am konkreten Ereignis der Judenverhaftungen in Paris. Das Drehbuch des Films stellt eine Adaption des autobiografischen Romans von André Boucinot dar. Der Film zeigt auf fast dokumentarische Weise die Ereignisse des 16. Juli 1942 in Paris, den Tag der großen Verhaftungswelle, in der die französische Polizei rund 14.000 Personen am Vel'd'Hiv' zusammenpferchte, bevor sie in Zügen deportiert wurden. Der französische Student Paul versucht Menschen zu retten. Zunächst bleibt er erfolglos dabei, zwei ältere Juden zurückzuhalten. Schließlich gelingt es ihm, Jeanne davon zu überzeugen, dass die Pariser Juden verloren sind, und er flüchtet mit ihr. Als sie erfährt, dass ihre Mutter und Schwester verhaftet wurden, plagen sie Schuldgefühle. Auf dem Fluchtweg ans linke Seine-Ufer, entwischt Paul das zögernde Mädchen, das sich dafür entscheidet, bei seiner Familie zu sein. Der Film endet mit der Einblendung eines Zitats der New York Times: „Only thirty adults survived that ‚Great Roundup‘. Not a single child returned.“[42]
- In *Lacombe Lucien* (1975, dt. „Lucien Lacombe“) von Louis Malle schließt sich der Jugendliche Lucien Lacombe, nachdem ihn die Résistance nicht aufnimmt, den französischen Kollaborateuren an. Er lernt den jüdischen Schneider Horn kennen, der aus Paris nach Südfrankreich geflohen ist. Lucien und die bildhübsche Tochter des Schneiders, France (Aurore Clément), führen eine sexuelle Beziehung, die den Ärger des Vaters schließlich so weit treibt, dass er den Jungen bei dessen Kumpanen aufsucht, wo er allerdings verhaftet wird. Der skrupellose Lucien, der vorher gestohlenes Nazigut der Familie Horn brachte, rettet France und ihre Großmutter aus einer Razzia. Er versucht, sie nach Spanien zu bringen, bedingt durch eine Autopanne kommen sie jedoch in ein abgelegenes Haus, wo sie sich verstecken. Am Filmende gibt eine Einblendung Auskunft über das weitere Schicksals von Lucien: Er wurde verhaftet und am 12. April 1944 hingerichtet.
- Die Filmromanze *Toute une vie* (1975, dt. „Ein ganzes Leben“) von Claude Lelouch zeigt die Geschichte von Sarah und Simon einschließlich ihrer Familien von 1900 bis 1974. Die Story umfasst beide Weltkriege und beinhaltet die Erinnerung einer Figur an den Holocaust.[43]
- In *Un sac de billes* (1975, dt. „Ein Sack voll Murmeln“) verfilmte Jacques Doillon die autobiografischen Erinnerungen von Joseph Joffo.[44] Zwei jüdische Buben flüchten über die Demarkationslinie in den Süden Frankreichs und entgehen mehrmals nur knapp der Deportation, während der Vater in Auschwitz umkommt. *Un sac de billes* ist der erste kindgerechte Film über die Okkupationszeit mit Bezügen zur Shoah.
- In *Mr Klein* (1976, dt. „Monsieur Klein“) von Joseph Losey gerät ein französischer Kunsthändler, der sich während der deutschen Besatzung mit dem Faschismus und Antisemitismus weitgehend arrangiert hat, wegen seines gleichlautenden Namens mit einem Juden in die Maschinerie der französischen Behörden. Seine Suche nach einem anderen Robert Klein wird immer mehr zu einer Suche nach dem eigenen Ich. Die Idee zu diesem Film lieferte eine Szene aus *Le chagrin et la pitié*. Der Zeitzeuge Marius Klein,

ein Kaufmann, gab im Interview mit Ophüls nur widerwillig darüber Auskunft, dass er während der Okkupationszeit eine Zeitungsannonce veröffentlichte, aus Angst, dass er aufgrund seines Namens für jüdisch gehalten würde. In der Annonce betonte er seine französische Herkunft und katholische Identität.

- *La Vie devant soi* (1977, dt. „Madame Rosa“) von Moshe Mizrahi stellt die Verfilmung des gleichnamigen, 1975 erschienenen Romans von Romain Gary dar. Die Vergangenheit spielt in diesem Film insofern eine sekundäre Rolle, als sie durch erzählende Rückblicke der Protagonistin Eingang in den Film findet. Madame Rosa (Simone Signoret) ist eine alte Jüdin und Überlebende von Auschwitz, die sich im Pariser Stadtteil Belleville um Kinder von Prostituierten kümmert. Der 14-jährige Momo, der von seinem Vater bei Madame Rose abgegeben wurde, wächst der alten Frau ans Herz. Er begleitet sie in ihrer letzten Lebensphase und erfährt dabei auf fragmentarische Weise vom Schicksal seiner Madame Rosa während des Krieges.

4.2.1. Filmische Strategien einer Gegen-Erinnerung

Die *mode rétro* bedeutete zunächst einen Ortswechsel. Konzentrationslager, Osteuropa, Israel (so in *L'Enclos, L'heure de la vérité, La vingt-cinquième heure* etc.) hinter sich lassend, tauchte die Filmkamera in den 1970er-Jahren in das Frankreich der Jahre 1940 bis 1945. Die Ereignisse außerhalb des französischen Territoriums verlieren sich höchstenfalls in Andeutungen. Fünf von acht Filmen der *mode rétro* beschäftigten sich ausschließlich mit französischen Ereignissen während der Okkupation. Nur in Claude Lelouchs *Toute une vie* und Mizrahis *La Vie devant soi* kommt die Shoah beiläufig bzw. indirekt vor. Ghetto, Gefängnis, KZ, Vernichtung des europäischen Judentums blieben außerhalb der Bildschirmfläche. Über die Fokussierung auf Kollaboration, Vichy und Antisemitismus ergab sich jedoch der unmittelbare historische Zusammenhang mit Verfolgung und Deportation der französischen Juden.

Auf der Flucht befindliche französische und nach Frankreich emigrierte Juden bilden die Konstante, die *Le Vieil homme et l'enfant* von Claude Berri 1966 ankündigte und in den 1970er-Jahren in sechs Filmen das zentrale inhaltliche Element ausmacht. In fünf Filmen zählt die Kollaboration zu einem mehr oder weniger dominanten Thema. In der Täterfigur erscheinen exklusiv französische Kollaborateure als handelnde Akteure, deutsche Soldaten der Wehrmacht fehlen gänzlich oder tragen sympathische Züge. Darin ähneln sich *Les Violons du bal, Les guichets du Louvre, Lacombe Lucien* und *Mr Klein* auffällig.

Eine weitere Besonderheit weist die Figurenkonstellationen der Filme insofern auf, als WiderstandskämpferInnen bzw. HelferInnen nur in wenigen Fällen eine Hauptrolle einnehmen, sondern häufig, wie die Geistlichen in *Un sac de billes*, im Hintergrund agierende Personen darstellen oder sich, wie in *Les Violons du bal*, als Betrüger herausstellen. Die Dominanz des Themas „Untertauchen/Flucht“ spiegelt sich bemerkenswerterweise nicht in einer bedeutenden Stellung des Widerstands in den Filmen wieder. Letzterer ist nur in zwei Filmen durch Protagonisten zentral repräsentiert (siehe Abb. 1).

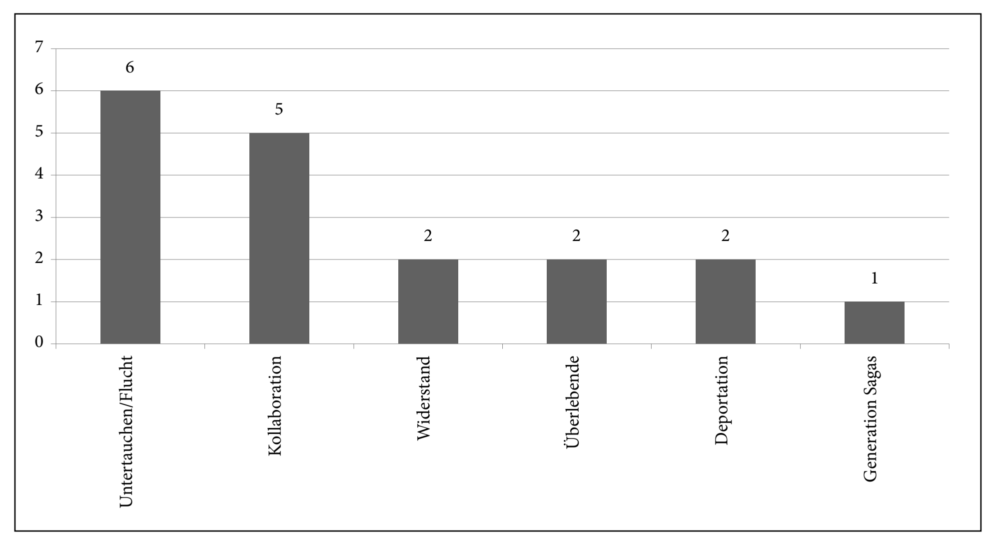


Abb.1: Themen in den Filmen 1970–79

Die überkommenen Rollenklischees von Résistance und Kollaboration brachten Louis Malle ins Wanken, der mit *Lacombe Lucien* für den Skandalfilm der 1970er-Jahre schlechthin verantwortlich zeichnete. Das Drehbuch stammte vom jüdischen Schriftsteller Patrick Modiano, der 1968 mit seinem Erstlingswerk *La place de l'étoile* schon für Aufregung gesorgt hatte. Widerspruch rief vor allem die titelgebende Hauptfigur hervor.[45] *Lacombe Lucien* legte nahe, dass es keine Frage von Überzeugungen, sondern von einfachen Zufällen war, ob jemand im Lager der *Collabos* oder der *Résistants* landete. Gespielt von einem Laiendarsteller (Pierre Blaise) charakterisiert die Figur eine Naivität, die jede Absicht und Boshaftigkeit in seinem Handeln ausschließt. So oszilliert seine Sympathie und Zugehörigkeit zwischen den Nazis, die ihn annehmen, wie er ist, und der jüdischen Familie Horn. Nicht einmal der verärgerte Vater von France bringt es zustande, ihn zu hassen.[46] Für den Filmemacher ging es in *Lacombe Lucien* um die Figur des sozialen Außenseiters, der als Rollentyp in vielen seiner Filme (*Le Feu follet, Le voleur* u. a.) vorkommt. Lucien Lacombe zur Figur des Kollaborateurs zu verallgemeinern, lag Malle dabei völlig fern: „Seiner Herkunft nach hat er keine Zukunft. Nur durch Zufall wird er zu dem Burschen, der für die Gestapo arbeitet, ein Gewehr und haufenweise Geld mit sich herumträgt und die Bourgeoisie terrorisiert. Das ist seine Rache."[47]

Die Provokation, die von *Lacombe Lucien* ausging, lag auch an der Enttabuisierung der Sexualität im Film. In ähnlicher Weise hat kurze Zeit später das italienische Kino die Gemüter erregt und so die Debatte um Louis Malles Film verlängert. *Il portiere della notte* (1974) von Liliana Cavani und *Pasqualino. Settebellezze* (1976) von Lina Wertmüller brachen mit dem konventionellen Storymaterial der KZ-Filme durch erotisch angereicherte Aufbereitungen von Abhängigkeitsverhältnissen zwischen Opfern und Tätern im Lager. Die Liberalisierung der Gesellschaft und der Kunst brachte inmitten der *mode rétro* ein Phänomen her-

vor, das Baron als *pornocaust* zu umschreiben versucht.[48] Auch so konnte man mit offiziellen Geschichtsbildern brechen.

Betreffend Handlungsstruktur und Figurenkonstellation legen die Filme des Zeitraums abseits der bereits genannten Ausnahmen eine ausgesprochene Homogenität an den Tag. Nur in wenigen Filmen zeichnen sich die jüdischen Verfolgten durch eine Beziehung zum Judentum aus, weder äußerlich, noch durch Symbole in den Wohnungen oder den Gebrauch der jiddischen Sprache. In *Lacombe Lucien* ist die jüdische Protagonistin France angewidert davon, als Jüdin zu gelten. Ihr Name steht paradigmatisch für die französische Identität der Jüdin, deren Physiognomie zudem auffällig „arische" Attribute (blond, groß, blauäugig) aufweist. Jüdische Figuren in Hauptrollen stellen ausschließlich assimilierte Juden dar.[49] In die französische Gesellschaft integrierte Juden machten am Beginn des Zweiten Weltkrieges allerdings nur rund 50 Prozent der in Frankreich lebenden Juden aus. Die andere Hälfte waren Angehörige mittel- und osteuropäischer Länder, die in den 1920er- und 1930er-Jahren nach Frankreich gekommen waren. Während das französische Judentum großteils dem Mittelstand und dem Großbürgertum angehörte, lebten die zugewanderten Juden fast ausschließlich nach dem mosaischen Gesetz. Sie waren überwiegend sozialem Elend ausgeliefert und wurden auch von den französischen Juden „als Störfaktor und mit Mißtrauen betrachtet".[50] Ihr Schicksal während der Okkupationszeit thematisieren die Filme der 1970er-Jahre nicht.

Das französische Kino konzentrierte sich auf Einzelerzählungen, die in traditionellen Beziehungsgeschichten eingeflochten die Kenntnis des historischen Umfelds voraussetzten oder minimalistisch über Off-Text oder Radiomeldungen andeuteten. Die in herkömmlichen Genremustern gestrickten Beziehungs- und Familiengeschichten wurden durchwegs von Schauspielikonen der Zeit getragen. Als häufigste Figurenkonstellation trifft man in den Filmen dieses Zeitraums die (Liebes-)Beziehung zwischen Nicht-Juden und Juden an.

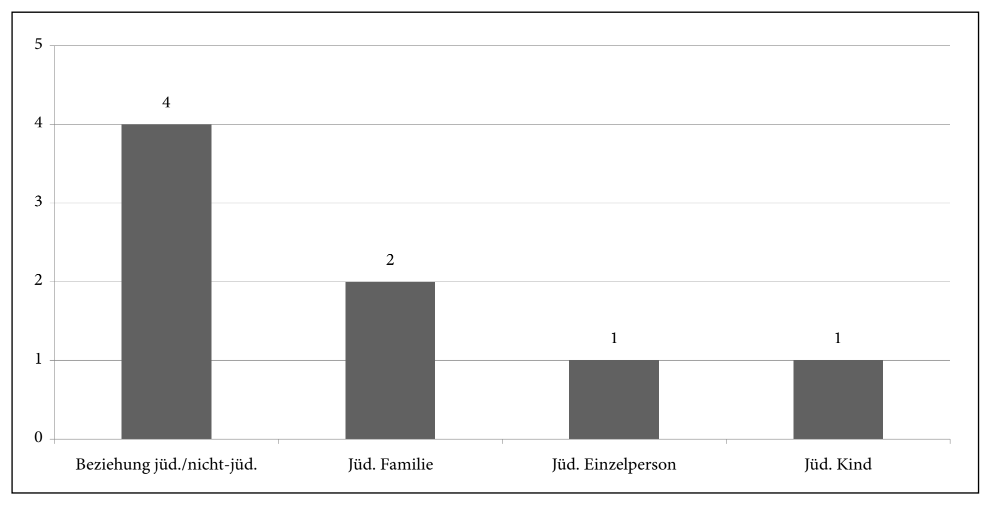


Abb. 2: Figurenkonstellation 1970–79

Die Plotstrukturen verleihen in Summe einem Ereignis, das bereits *Le Chagrin et la pitié* abhandelte, eine besondere Dominanz: Die Verhaftungen am 16. Juli 1942 und Inhaftierung im *Velodrome d'Hiver* (herkömmlich als Vel'd'Hiv' abgekürzt) bilden in *Les Guichets du Louvre* und *Mr Klein* den zentralen Handlungshintergrund. Die Filme begleiteten den Bedeutungszuwachs dieses *lieu de mémoire*, der 1992 durch die Einführung eines nationalen Gedenktages am Datum der Verhaftungen institutionalisiert werden sollte.[51] Worin die Tragweite des Ereignisses lag, hatte Ophüls' Film jedoch nur teilweise sichtbar gemacht. Die Razzien vom 16./17. Juli stellten die erste Massenverhaftung in Frankreich dar, die 900 französische Polizisten zusammen mit 450 Doriotisten[52] ausführten, um im Zuge der in der Wannsee-Konferenz besprochenen Vorgangsweise der „Endlösung" die Deportation der französischen Juden in Gang zu bringen.[53] Allerdings sorgten massive Proteste in der französischen Bevölkerung auch dafür, dass es keine weiteren Razzien dieser Art geben sollte, sondern die Besatzungsmacht hinkünftig viel diskreter vorging. Vel'd'Hiv' blieb in seiner Ausführung einzigartig und stellte so die verdichtete Form der Kollaboration an der *solution finale* dar:

> „Aufgrund dieser Umstände symbolisierte das Vel'd'Hiv' – im Gegensatz zu Drancy, das an die Verfolgung und Vernichtung durch den Nationalsozialismus erinnerte – den ‚französischen' Antisemitismus und die (Mit-)Verantwortung Frankreichs an der Shoah."[54]

Das Fehlen jeglicher Darstellung von Ghettos, Konzentrations- und Vernichtungslagern im französischen Shoah-Film der 1970er-Jahre findet hier eine mögliche Erklärung. Spielten sich die Plots der 1960er-Jahre Filme fernab des *Hexagone* ab, wo sie wenig Möglichkeiten hatten, die französische Vergangenheitsversion zu hinterfragen, leuchtet die *mode rétro* den Schauplatz Frankreich aus und fordert damit den Blick in den Spiegel. Deshalb sollte man nicht auf Basis der Filmsujets dieser Zeit oberflächlich auf eine generelle Leerstelle „Shoah" in der französischen Filmgeschichte schließen. Des Weiteren gilt es zu bedenken, dass all diese Filme in ihrer Dramaturgie und ihrem Deutungshorizont auf Basis eines existierenden Gedächtnisses der Shoah funktionierten, was es ihnen erlaubte, Ereignisse oder Orte wie den Vel'd'Hiv' als Code zu benutzen, ohne das dazugehörige Wissen bereitstellen zu müssen. Es war bereits vorhanden und konnte für den Aufbau von *suspense* genutzt werden. Claudine Drame hat die Funktionsweise der elliptischen Repräsentation der Shoah erläutert. So lässt die fiktionale Konfiguration der Vergangenheit in den Filmen auf das historische Bewusstsein und Wissen um die Shoah rückschließen: „Es ist gerade jener Teil, der nicht ausgesprochen wird, weder auf der Leinwand noch durch den Zuseher, der die außergewöhnliche Dramatik des Gezeigten ausmacht."[55]

Die Filme der 1970er-Jahre trafen auf großes Publikumsinteresse zum Zeitpunkt ihres Kinostarts, wurden jedoch nicht alle zu Kassenschlagern.[56] *Lacombe Lucien* zählte allein in Paris mehr als 500.000 KinobesucherInnen bei einer Laufzeit von 23 Wochen, *Les Violons du bal* rund 400.000 in 33 Wochen. *La Vie devant soi* erhielt 1978 einen Oskar in der Kategorie „Bester ausländischer Film." *Mr Klein* wurde 1977 durch den französischen Filmpreis César zum besten Film gekürt, Joseph Losey erhielt zudem einen César für die beste Regie.

Den antagonistischen Grundton dieser Filme kann man mit Astrid Erll als einen spezifischen Gedächtnismodus festmachen. Gedächtnisbildung funktioniert in diesem über den Umweg der Kritik an hegemonialen Erzählungen.[57] Viel wichtiger scheint jedoch, dass innerhalb dieses geschichtspolitischen Aufbegehrens die Dominanz der heldenzentrierten Résistance-Erinnerung zugunsten einer opferzentrierten Shoah-Erinnerung gebrochen wird. Dieser erinnerungskulturelle Wandel tritt, so soll die folgende Analyse zeigen, in keinem Film stärker zutage als in *Mr Klein.* Am Höhepunkt der *mode rétro* stellt er gewissermaßen die filmische Synthese des Jahrzehnts dar, in welcher zu dem antagonistischen insofern ein selbstreflexives Element hinzutritt, als der Film die jüdische Identität Frankreichs zum Thema macht und den sich abzeichnenden Wandel in der Erinnerungskultur metaphorisch zur Sprache bringt und deutet. Zudem zählt *Mr Klein* zum Repertoire jeder konsultierten Filmografie und auch heute noch zum Programm von Filmretrospektiven und Shoah-Filmfestivals.

4.2.2. Identifikation mit den Shoah-Opfern am Vel'd'Hiv': *Mr Klein* (1976)

Aufgrund der Komplexität des Films bietet sich zum besseren Verständnis eine zweistufige Vorgangsweise an, die der Auswertung eine inhaltliche Übersicht voranstellt, welche entsprechend den filminternen Kapiteln numerisch gegliedert ist. Die erzählte Zeit lässt sich durch filmimmanente Angaben genau angeben. Sie beträgt exakt sechs Monate und beginnt mit dem 16.1.1942 und endet mit der historischen Verhaftungswelle am 16.7.1942 bzw. der Deportation vom Vel'd'Hiv'.

4.2.2.1. Inhalt

1. Der Film stellt der eigentlichen Handlung eine Szene voran, die den Verlauf einer rassenbiologischen Untersuchung zeigt. Ein französischer Arzt untersucht die Physiognomie einer nackten Frau nach jüdischen Merkmalen. Die Ergebnisse werden der untersuchten Person von der Polizeipräfektur übermittelt.
2. Der Kunsthändler Robert Klein (Alain Delon) verhandelt mit einem jüdischen Verkäufer den Preis eines Gemäldes, das das Porträt eines holländischen Vorfahren zeigt. Klein nutzt die Verkaufsnot des Kunden aus und legt dabei eine widerliche Arroganz an den Tag.
3. Vor seiner Wohnungstür findet er die an ihn adressierte Zeitschrift *Informations juives*. In der Annahme, dass es sich um ein Missverständnis handelt, besucht er die Redaktion, um der Frage nachzugehen. Er möchte keinesfalls in den Verdacht geraten, ein Jude zu sein. Dort klärt sich der Fall insofern, als sich herausstellt, dass es einen weiteren Robert Klein gibt, der unter einer anderen Adresse in der Kartei auftaucht. Das Abonnement kann zwar unterbrochen werden, Klein erhält allerdings die Auskunft, dass die Redaktion dazu gezwungen ist, alle Daten an die Polizeipräfektur weiterzuleiten.

4. Somit setzt Klein seine Recherche bei der Präfektur fort, wo er allerdings nicht weiterkommt und zudem seine eigene Adresse hinterlässt. Er sucht indes die von der Zeitungsredaktion genannte Adresse des zweiten Kleins im Stadtteil Pigalle auf. Dort durchstöbert er eine offensichtlich verlassene Wohnung. Er findet ein Negativ, das er entwickeln lässt. Das Foto zeigt einen Mann mit einer Frau auf einem Motorrad und einen deutschen Schäferhund.
5. Klein erhält wieder Post, die für den anderen Klein bestimmt scheint: Ein Liebesbrief von Florence, in dem er gebeten wird, sie in Ivry zu besuchen. Klein macht sich per Bahn auf den Weg dorthin. In einem Schloss mit gehobener Gesellschaft wird er als Gast empfangen. Er erklärt den Grund für sein Kommen, das Verschwinden des anderen Klein halten die Hausherren und Florence (Jeanne Moreau) für typisch.
6. Klein übernachtet im Schloss, eine Romanze mit Florence bahnt sich an, wird jedoch durch die Ankunft ihres Mannes verhindert. Zwischendurch zeigt eine kurze Szene die bürokratische Arbeit der Behörden bei der Sammlung jüdischer Namen.
7. Robert macht sich auf die Suche nach seinen Wurzeln. Er besucht seinen Vater in Straßburg und informiert sich über die Geschichte der Familie. Der Vater ist letztlich über die Verdächtigung erbost und beteuert, dass die Familie seit Ludwig XIV. französisch und katholisch sei. Mit Hilfe seines Freundes Pierre (Michael Lonsdale) ist Robert dabei, die Geburtsurkunden der vier Großelternteile zu besorgen, wie dies die gesetzlichen Bestimmungen vorschreiben.
8. In einer Theatervorstellung amüsiert sich das Publikum über die antisemitische Darbietung. Die Karikatur eines Juden, der als Dieb gezeichnet wird, erntet mit der Schlusspointe den meisten Applaus: „Und jetzt werde ich machen, was sie [die Juden] machen sollten: Ich werde gehen! Bevor sie mich vor die Tür setzen!“ Klein verlässt degoutiert die Vorstellung.
9. Die Pariser Polizei veranstaltet einen Probelauf für die Razzien und stoppt die Wegdistanzen in den einzelnen Stadtvierteln. Klein ist in der Zwischenzeit unterwegs, um den anderen Klein mit Hilfe des Fotos zu finden. Mädchen des Theaterclubs identifizieren jeweils unterschiedliche Personen. Wenig später belagert die Polizei sein Haus und beschlagnahmt sein Eigentum, die Wohnung wird versiegelt. Klein gerät außer sich, die Beamten berufen sich lediglich auf das Gesetz, Irrtümer würden sich aufklären.
10. Pierre hat nun doch die Flucht von Robert vorbereitet, der mit dem Zug nach Marseille reisen und dort ein Schiff besteigen soll. Zuvor läuft ihm ein deutscher Schäferhund zu, der jenem auf dem Foto zum Verwechseln ähnlich sieht. Er schließt den Hund ins Herz. Die im Abteil mitreisende Frau kennt wie selbstverständlich den anderen Klein und bringt Robert dazu, seine Suche fortzusetzen.
11. Er kehrt zurück nach Paris in die Wohnung von Pierre und ruft die Nummer in der Wohnung in Pigalle. Der andere Klein hebt dieses Mal ab und die beiden vereinbaren, sich dort zu treffen. Am Ort angelangt, verhaftet die Polizei eine Person, die aus dem Gebäude kam. Pierre hat die Person verraten, um, wie er sagt, Robert zu retten. Das Treffen zwischen Klein und Klein findet abermals nicht statt.

12. Robert, der in der Nacht in seine versiegelte Wohnung zurückkehrt, wird dort am darauffolgenden Morgen von der Polizei verhaftet und per Bus zum Velodrom d'Hiver gebracht. Bus um Bus treffen mit verhafteten Männern, Frauen, Kindern und alten Menschen ein. Der Reihe nach werden Namen vorgelesen. Pierre hat die Geburtsurkunden, auf die Klein so lange gewartet hatte, endlich bei sich. Als der Name Robert Klein durch die Lautsprecher tönt, hebt sich vor Robert (Delon) eine Hand. Anstatt die Urkunden, die Pierre ihm gerade inmitten der Menge entgegenhält, zu nehmen, lässt er sich mit der Menschenmenge mittreiben, um den Klein vor ihm einzuholen, was ihm nicht gelingt. Schon schließt sich hinter ihm die Tür des Viehwaggons. Der Mann, der ihm zu Beginn des Films das Bild verkauft hat, steht neben ihm. Sogleich setzt sich der Deportationszug in Bewegung.

4.2.2.2. Auswertung

Die irritierten Reaktionen auf *Mr Klein* bei den Filmfestspielen in Cannes 1976 verdeutlichen die Schwierigkeiten, welche die Interpretation des Films den Zeitgenossen bereitete:

> „Zumal die französische Kritik reagierte mit herber Zurückhaltung; sie zeigte sich vor allem irritiert davon, daß Losey ein das Selbstbewußtsein der Franzosen traumatisierendes Ereignis – die Deportation der Juden, wozu französische Polizei die Hand gereicht und die Pariser Bevölkerung geradezu einverständig geschwiegen hatte – von der historischen Realität abgelöst, verallgemeinert, ‚kafkaisiert' und im Nirgendwo des Symbolischen und der Metaphysik angesiedelt habe."[58]

Die Zurückhaltung war auch von Unverständnis darüber begleitet, dass ein ausländischer Regisseur es wagte, ein solch genuin französisches Thema aufzubereiten.[59]

In *Mr Klein* fällt wie in den anderen Filmen der *mode rétro* das antagonistische Element des filmischen Narrativs auf. Die Verhaftungen am Vel'd'Hiv' als Handlungshöhepunkt rücken paradigmatisch die französische Mitverantwortung an der Shoah in den Mittelpunkt. Im Dienst dieser Ausrichtung muss auf der Figurenebene das Fehlen des „Deutschen" im gesamten Film betrachtet werden. Als Statist tritt er sporadisch in Erscheinung, etwa als Besucher des Theaters, wo deutsche Soldaten – und dies passt zur Aussage des Films – als passive Betrachter einem französisch-antisemitischen Stück beiwohnen. Die handelnden Akteure sind von Anfang an die französischen Behörden, die sich auf die Vorgaben des Gesetzes berufen. Der Film bietet somit einen fragmentarischen Einblick in die „Bürokratie der Endlösung". *Mr Klein* begnügt sich nicht damit, historisch verantwortliche Einzelpersonen herauszugreifen, die als Täter abgestempelt werden. Vielmehr zeichnet er ein Bild von der strukturellen Verstricktheit Frankreichs in die Organisation der Massendeportationen. Vom Arzt, der seine rassenbiologischen Untersuchungen durchführt, über die Registrierung der jüdischen Bevölkerung durch den *Commissaire général aux questions juives* bis zur Verhaftung durch die Polizei prägen französische Akteure und Institutionen das Geschehen.

Diese Schlaglichter der Vernichtungspolitik spiegeln den Vergangenheitsdiskurs der Filme nach *Le Chagrin et la pitié* wider und weisen *Mr Klein* als einen historischen Spielfilm über die Kollaboration aus. Opfer der Verhaftungswelle am Ende sind Juden aller Altersgruppen, einschließlich Frauen und Kinder, die am Rennbahngelände zusammengetrieben werden. Mit Totalaufnahmen erreicht Losey für die Szenen am Vel'd'Hiv' mit unzähligen Statisten eine Monumentalität, welche die Tragweite des Ereignisses unterstreicht. Die Reaktionen der Opfer oszillieren zwischen den zwei Polen Fassungslosigkeit und Protest. Erstere manifestiert sich in ungläubigen Gesichtern von Protagonisten, die bis zum Schluss nicht glauben wollen, dass Frankreich sie an Deutschland ausliefern wird. Der Protest manifestiert sich in Beschimpfungen der französischen Polizei. In jedem Fall widerstrebt der Film jeglicher Lesart einer absoluten Passivität der Opfer, wie sie im Diktum „Wie die Schafe zur Schlachtbank" zum Ausdruck kommt.

Die historischen Ereignisse, welche *Mr Klein* als Entwurf einer Gegen-Erinnerung zur nationalen Résistance-Erzählung benutzte, bilden lediglich den Rahmen der zentralen Geschichte des Films. Diese besteht in der inneren Wandlung eines Menschen, die durch die Suche nach einer namensgleichen Person ausgelöst wird. Die Identität des Robert Klein besteht zum Beginn des Films in einer ausgeprägten Ignoranz und Indifferenz gegenüber der Geschichte und den Menschen seiner Umgebung. Durch äußere Umstände sieht sich Klein dann allerdings im eigenen Interesse dazu veranlasst, sich für das Schicksal einer anderen Person zu interessieren. Was zunächst mit Widerwillen verbunden ist, entwickelt sich schließlich zu einem Bedürfnis. Anstatt sich mit der Verwechslung abzufinden und sich in ein sicheres Versteck zurückzuziehen, kehrt Klein um, um den unbekannten anderen Klein zu finden. Schließlich riskiert er seine Freiheit und sein Leben, um in der Menge, die zu den Zügen getrieben wird, den zweiten Robert Klein zu treffen.

Der Identitätswandel Kleins wird durch mehrere Symbole im Film angedeutet. So zeigt die erste Einstellung des Films ein Gemälde mit einem fliegenden Geier, dessen Herz von einem Pfeil durchbohrt wurde. Szenen später erläutert eine Auktion, an der Klein als Kunsthändler teilnimmt, die symbolische Bedeutung des Bildes, seiner Farben und der kabbalistischen Elemente am Bildrand. Das Azur steht für die Indifferenz, Weiß für die Grausamkeit, Schwarz für die Arroganz, Violett für die Gier und schließlich die Reue, die durch den durchbohrten Vogel symbolisiert wird. Die Farbsymbolik charakterisiert den Protagonisten der Anfangsszene, das Tiermotiv weist auf die sich allmählich abzeichnende Wandlung voraus, wobei die Reue am Filmende nicht als solche explizit wird. Die symbolische Analogie zwischen dem Bild und der Identität Kleins stellt Florence während Kleins Besuch auf dem Schloss her. In einer Unterredung erzählt sie über den anderen Robert Klein, dass dieser die Eigenschaft habe, die Menschen immer mit einem Tier oder Insekt zu vergleichen. Für Robert hätte er einen Vogel gewählt, einen Geier.

Als zweites Symbol verwendet Losey in *Mr Klein* den Spiegel. Der Anblick des Spiegelbildes ist dabei anfänglich nicht geplant, er widerfährt Robert Klein vielmehr an den verschiedenen Schauplätzen seiner Suche nach dem anderen Klein. Der Blick in den Spiegel erhält dadurch die Qualität einer Konfrontation. Als Sinnbild für die *Recherche* deutet der Film dadurch an, dass die Suche letztlich eine Ich-Suche und damit die Rekonstruk-

tion der eigenen Identität ist. Bis zuletzt bleibt die Identität des anderen, jüdischen Robert Klein ungeklärt. In der verlassenen Wohnung in Pigalle findet Klein das Musikstück „Die Internationale", was Indiz dafür wäre, dass Klein Kommunist ist. Andere von Klein befragte Augenzeugen berichten von einer zwielichtigen Person, die seine Freundin nicht gut behandeln würde. Die Concierge der verlassenen Wohnung in Pigalle meint, dass sich die beiden Kleins zum Täuschen ähnlich sähen.

In der Parabel *Mr Klein* stehen beide Robert Kleins als Personifizierung für ein Kollektiv. Der erste Robert Klein repräsentiert Frankreich (= katholisch seit Ludwig XIV.) und sein Verhältnis zu den jüdischen MitbürgerInnen seit der Okkupation. Der Wandel vom indifferenten, arroganten, gierigen zum reuigen Klein veranschaulicht den Prozess, den Frankreich in der Geschichte durchläuft, bis es sich für das Schicksal der französischen Juden zu interessieren beginnt und damit identifiziert. Am Beginn steht das Frankreich der Okkupationszeit, dass durch die soziale und wirtschaftliche Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung im wahrsten Sinne des Wortes profitiert. Die historische Parallele besteht im Profit durch Zwangsverkäufe und Arisierungen infolge der gesetzlichen Maßnahmen vom Oktober 1940 und Juni 1941. Die Indifferenz Kleins lässt dabei an die großflächige Passivität der französischen Gesellschaft denken, welche, wie bereits erwähnt, erst im Zuge der Ereignisse 1942 durch Proteste, etwa der Kirchen, und Hilfeleistung bei Flucht und Untertauchen aufgeweicht wurde.

Der antagonistische Modus zeichnet sich in *Mr Klein* gerade dadurch aus, nicht im Sinne des Résistance-Mythos die Rettung von französischen Juden zu glorifizieren, sondern eine konträre historische Realität aufzuzeigen. Der andere Monsieur Klein steht für die französischen Juden. Ihre Identität wird im Film immer nur angedeutet und bleibt letztlich disparat. Vieles spricht dafür, dass sich beide Kleins sehr ähnlich sind. Dem wiederum widersprechen m. E. lediglich die kryptischen Aussagen von Florence, die als Einzige Klein zu kennen scheint. In ihrer Unterredung auf dem Schloss gibt sie an, nicht zu wissen, ob er überhaupt Jude sei, in jedem Fall wäre er Atheist. Als Tier trifft auf ihn die Schlange zu, die in Winterstarre verharrt und auf die richtige Jahreszeit wartet. Der zweite Robert Klein repräsentiert insofern das französische Judentum in seiner assimilierten Ausprägung, das gemäß der republikanischen Tradition nur innerhalb der Religion als Jude besteht. Letztlich sehen wir nie das wahre Gesicht des zweiten Robert Klein. Auch am Vel'd'Hiv' bleibt er ein unidentifizierbarer Mann in der Menge, der die Hand hebt. Der Film behält also die Identität der französischen Juden bewusst in der Schwebe. Die Winterstarre kann gleichzeitig für das Leben in der Klandestinität während der Besatzung stehen, in einer zweiten Lesart bezeichnet es die Phase nach 1945, in der Frankreichs Juden versuchten, sich ohne viel Aufhebens in die französische Gesellschaft zu reintegrieren.

Wesentlich bleibt der Wandel, den Robert Klein während seiner Suche durchläuft. Schrittweise macht er sich die Identität des anderen Kleins zu eigen. Sich damit von seiner Umwelt entfremdend, wenn er zum Beispiel das Amüsement über das antisemitische Theater nicht mehr teilt, schlägt er auch die Ratschläge seines Freundes Pierre in den Wind. In letzter Konsequenz legt er seine Identität ab, welche die ihm zugesteckten Geburtsurkunden repräsentieren, und folgt seinem *alter ego* zum Deportationszug.

Führt man diese symbolische Lesart aus einer zeitlichen Distanz von drei Jahrzehnten konsequent zu Ende, spiegelt *Mr Klein* den Wandel der französischen Erinnerungskultur, der darin besteht, dass, technisch gesprochen, das nationale Gedächtnis allmählich das jüdische Gedächtnis in sich aufnimmt. Anstatt nach der tradierten, versiegelten Vergangenheit zu greifen, kommt es zur Identifikation mit den jüdischen Opfern. Die *mise-en-scène* der Vel'd'Hiv'-Szene hinterlässt dabei den Eindruck, dass die Identifikation nicht ganz freiwillig geschah, sondern der Strom der Masse ein Stehenbleiben unmöglich gemacht hatte. An der Schnittstelle zwischen nationalem Résistance-Gedächtnis und jüdischem Shoah-Gedächtnis kristallisiert sich wie in keinem Film der Übergang vom sozialen Gedächtnis des *cadre juif* zu einer *mémoire collective* der Shoah. Das Verstörende an dem symbolgetränkten Werk von Joseph Losey liegt nicht an der antagonistischen Rhetorik, sondern daran, dass er in das historische Bild von 1942 den noch im Fluss befindlichen Wandel des kollektiven Gedächtnisses der 1970er-Jahre hineinretouchiert. Retrospektiv betrachtet wird deutlich, dass der Film erstmals den Wandlungsprozess der Erinnerungskultur in einer filmischen Fiktion reflektierte.

Nicht zufällig scheint Losey diese Transformation am Beispiel des Vel'd'Hiv' zu thematisieren. Dieser *lieu de mémoire* war „zumindest unter der jüdischen Bevölkerung von Anfang an ein zentraler Gedächtnisort."[60] Nach den Filmen *Le chagrin et la pitié*, *Les guichets du Louvre* und *Mr Klein* nahm seine Bedeutung auch auf offizieller Ebene immer mehr zu. Ab dem Ende der 1970er-, Anfang der 1980er-Jahre nahmen an den jährlich stattfindenden Gedenkfeiern immer mehr nicht-jüdische Opferverbände, französische BürgerInnen sowie der Pariser Bürgermeister teil. 1986 kündigte Jacques Chirac in dieser Funktion (damals zudem Premier Ministre) an, zwischen dem Quai Branly und Quai de Grenelle einen Platz *Place des Martyrs Juifs du Vélodrome d'Hiver* zu benennen. Die gedächtnispolitischen Akzente Chiracs als Chef einer konservativen Regierung erhielten auch insofern eine realpolitische Stoßrichtung, als sie eine Abgrenzung gegenüber dem wegen seines zwiespältigen Verhältnisses zum Vichy-Regime kritisierten sozialistischen Präsidenten François Mitterrand auszudrücken vermochten. 1992 rang sich ein immer mehr in die Defensive gedrängter Mitterrand zur Entscheidung durch, per Dekret einen nationalen Gedenktag zu veranlassen, der jeweils am Sonntag nach dem 16. Juli begangen werden sollte. Am 16. Juli 1995 vollzog schließlich sein Nachfolger Jacques Chirac bei der Gedenkfeier am Vel'd'Hiv' den entscheidenden Schritt, der in einem Eingeständnis der französischen Mitverantwortung an der Shoah in Form des Vichy-Regimes bestand. Am Vel'd'Hiv' werden somit die zeitlichen Etappen des Shoah-Bewusstseins in der französischen Gesellschaft fassbar, die mit der staatlichen Institutionalisierung der Erinnerung einen vorläufigen Abschluss fand.

Anmerkungen

1 Vgl. dazu auch Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005, S. 178–183. Erll spricht von einem antagonistischen Gedächtnismodus, der vor allem in der Literatur zum Tragen kommt.

2 Vgl. Henry Rousso, Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours. Paris [2]1990, S. 119–154.

3 Vgl. Michel Wieviorka, Kulturelle Differenzen und kollektive Identitäten. Hamburg 2003, S. 30–34.

4 „La guerre des Six Jours, remportée en 1967 par Israël sur les États arabes, a changé en profondeur la relation entre la France et les juifs, en modifiant sensiblement, du reste, la condition juive en France." Michel Winock, La France et les Juifs. De 1789 à nos jours. Paris 2004, S. 307; vgl. im Folgenden ebd., S. 307–325.
5 Ebd., S. 316.
6 Zur medialen Kontroverse 1967 vgl. Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 159–161.
7 Vgl. Winock, France (Anm. 4), S. 322–325.
8 Vgl. hierzu Renée Dray-Bensousan, La Shoah et l'institutionnalisation du devoir de mémoire, in: Controverses. Revue d'Idées (2) 2006, S. 67–81, hier S. 72.
9 Die Angaben folgen Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 162.
10 Vgl. ebd., S. 118.
11 Dieser Status als Teil des Kanons drückt sich beispielhaft in der DVD-Edition der Tageszeitung Le Monde aus, in der *Le chagrin et la pitié* erschien. Vgl. Le Monde (Hg.), Le Cinéma du Monde. Série 4. Paris 2005.
12 „Ce qui m'agaçait, ce n'était pas la Résistance mais le résistancialisme, qui ne représentait pas la réalité de l'Histoire et dont on a encombré la littérature, le cinéma, les conversations de bistrot et les manuels d'histoire." Zitiert nach Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 133.
13 Die umfangreichste und ergiebigste Auswertung des Films stammt von Henry Rousso, vgl. ebd., S. 121–136; vgl. auch André Pierre Colombar, The Holocaust in french film. Metuchen/N. J./London 1993, S. 167–211; Annette Insdorf, Indelible Shadows. Film and the Holocaust. Cambridge u. a. [3]2007 (1983), S. 224–228. Die vorliegende ergänzt die eigene Analyse um Fakten zur Entstehung und Rezeption bei Rousso.
14 Rousso meint sogar, dass *Le chagrin et la pitié* zum Modell für alle historischen Dokumentationen geworden sei. Vgl. Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 122.
15 Ilan Avisar, Screaning the Holocaust. Cinema's Images of the Inimaginable. Bloomington/Indianapolis 1988, S. 18.
16 „En soulignant chaque ligne du texte manuscrit […] 20 % du film seraient consacrés à l'évocation de la Résistance, 25 % à la Collaboration, ainsi qu'à la politique et à la propagande de Vichy, et 55 % ne se réfèrent directement ni à l'un ni à l'autre." Marcel Ophüls, Le chagrin et la pitié. Paris 1980, S. 7; zitiert nach Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 124.
17 Im Folgenden: André Kaspi, Les Juifs pendant l'Occupation. Paris 1997, S. 53–86.
18 Im Folgenden: Arno Gisinger, Vel'd'Hiv' und Ordaour sur Glane oder: La compétition des mémoires, in: Rolf Steininger (Hg.), Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 329–343, hier S. 321.
19 Vgl. ebd. Geschichtswissenschaftlich hat diese Darstellung André Kaspi widerlegt: Andre Kaspi, Le gouvernement de Vichy a-t-il sauvé les juifs, in: Histoire (148) 1991, S. 46–54.
20 „La France a collaboré. C'est le seul pays d'Europe qui a un gouvernement qui ait collaboré […] qui ait instauré des lois qui, sur le plan raciste, allaient plus loin que les lois de Nuremberg."
21 Gisinger, Vel'd'Hiv' (Anm. 18), S. 19.
22 Lévy hatte kurz vor *Le chagrin et la pitié* ein Buch über die Razzien am 16. Juli 1942 veröffentlicht: Claude Lévy, Paul Tillard, La grande rafle du Vel'd'Hiv' („Ce jour-là – 16 juillet 1942"). Paris [2]1992 (1967), (dt. Der Schwarze Donnerstag. Kollaboration und Endlösung in Frankreich. Olten/Freiburg i. B. 1968).
23 Vgl. Rousso, Syndrome, 127–129. Rousso äußert hierin auch sein Befremden über die negative Reaktion Jean-Paul Sartres auf *Le chagrin et la pitié*, dem offensichtlich die Brisanz entgangen war.
24 Zitiert nach Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 131, im Folgenden ebd., S. 132f.
25 Im Folgenden: Jean-Pierre Jeancolas, Histoire du Cinéma français. Paris [3]2007, S. 76f.
26 Im Folgenden: Peter Graham, Neue Entwicklungen im französischen Kino, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.), Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1998, S. 530–541.
27 „Cette fois, le politique s'efface devant les représentations esthétiques, littéraires ou filmées." Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 121; vgl. auch im Folgenden ebd., S. 118–136.
28 „‚Je déteste toutes ces histoires' dit-il d'un geste furtif de la main, son regard clair aiguisé d'une lueur de mécontentement, ‚je déteste les médailles, je déteste les décorations de toutes sortes'." Zitiert nach Rousso, ebd., S. 136.
29 Vgl. ebd., S. 136–149; Winock, France (Anm. 4), S. 328.
30 Robert Paxton, La France de Vichy 1940–1944. Paris 1973.

31 Vgl. dazu die Untersuchung zur Historiographie der Résistance in Frankreich von: Laurent Douzou, La Résistance française: une histoire périlleuse. Essai d'historiographie. Paris 2005, S. 191–206.

32 Vgl. vor allem: Serge Klarsfeld, Vichy-Auschwitz. Le rôle de Vichy dans la solution finale de la question juive en France. Paris 1983–1985.

33 „L'attitude du gouvernement français à un moment où les Juifs de France s'identifient, dans leur immense majorité, avec le destin d'Israël réveille ce qui avait été mis entre parenthèses dans l'après-guerre: l'exclusion dont les Juifs ont été victimes du fait de Vichy." Nicolas Weill/Annette Wieviorka, La construction de la mémoire de la Shoah: le cas français et israélien, in: Les cahiers de la Shoah. Conférence et séminiaires sur l'histoire de la Shoah. Paris 1994, S. 163–191, hier S. 183.

34 Hermann Langbein, Hommes et femmes à Auschwitz. Paris 1975.

35 Serge Klarsfeld, Le Mémorial de la Déportation des Juifs de France. Listes alphabétiques par convois des Juifs déportés de France, historique des convois de déportation, statistiques de la déportation des Juifs de France. Paris 1978.

36 Vgl. Damien Mannarino, La mémoire déportée, in: Le monde juif. Revue d'histoire de la Shoah (162) 1998, S. 11–42, hier S. 31.

37 Vgl. ebd., S. 267.

38 Zur Darstellung von jüdischen Charaktern in der mode rétro vgl. Regine Friedman, Le juif et les camps dans le cinéma „rétro", in: Les nouveaux cahiers (58) 1979, S. 10–14.

39 Vgl. Insdorf, Shadows (Anm. 13), S. 41.

40 Vgl. auch die Analyse ebd., S. 42.

41 Ob der Film offiziell auch unter einem deutschen Titel registriert wurde, konnte nicht erhoben werden.

42 Zitiert nach Insdorf, Shadows (Anm. 13), S. 85; zur Beschreibung vgl. die Angaben ebd., S. 84–86.

43 Vgl. Caroline Joan Picart, The Holocaust Film Sourcebook, Vol 1. Westport 2004, S. 377f.

44 Joseph Joffo, Un sac de billes. Paris 1973 (dt. Ein Sack voll Murmeln. Frankfurt a. M./Wien 1979).

45 Zur öffentlichen und medialen Reaktion auf den Film vgl. François Garçon, Cinéastes français face au souvenir du nazisme, in: Vingtième Siècle. Revue d'histoire (23) 1989, S. 111–116.

46 Vgl. hier auch die Analyse von Insdorf, Shadows (Anm. 13), S. 123–126.

47 Louis Malle (Interview von Christa Maerker), in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.), Louis Malle. München/Wien 1985, S. 43.

48 Lawrence Baron, Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema. Lanham 2005, S. 50.

49 Dies kritisieren v. a. George Sand und Annette Insdorf.

50 Michel Fabréguet, Frankreichs Historiker und der Völkermord an den Juden 1945–1993, in: Rolf Steininger (Hg.), Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 317–328, hier S. 318.

51 Vgl. Gisinger, Vel'd'Hiv' (Anm. 18), S. 347.

52 Anhänger von Jacques Doriot, der einer der engsten Kollaborateure war. Nach seinem Ausschluss aus der kommunistischen Partei (!) gründete er 1936 die faschistische Partei Parti Populaire Français (PPF). Vgl. ebd.

53 Vgl. Kaspi, Juifs (Anm. 17), S. 218ff., im Folgenden vgl. auch Katharina Wegan, Monument-Macht-Mythos. Frankreich und Österreich im Vergleich nach 1945. Innsbruck/Wien/Bozen 2005, S. 325.

54 Wegan, Monument (Anm. 53), S. 325.

55 „C'est cette partie non exprimée – aussi bien à l'écran que par le spectateur – qui donne la dimension exceptionnellement dramatique de ce qui est montré." Claudine Drame, Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma 1945–1985. Genf 2007, S. 276.

56 Vgl. Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 310f.

57 Vgl. Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005, S. 178–183.

58 Alexander Georg u. a., Joseph Losey. München/Wien 1977, S. 166.

59 Der Amerikaner Losey arbeitete ab 1957 für zahlreiche internationale Filmproduktionen, ohne vorher länger in Frankreich tätig gewesen zu sein, bevor er ab 1975 in Paris wohnte.

60 Wegan, Monument (Anm. 53), S. 326, im Folgenden vgl. ebd., S. 326–330.

5. Shoah-Erinnerung im Zeichen von Amerikanisierung, Universalisierung und Viktimisierung

5.1. Erinnerungskulturelle Kontexte in den 1980er-Jahren

Seit den 1980er-Jahren ist die Shoah international betrachtet Teil des kollektiven Gedächtnisses im weiteren Sinn. Ab diesem Zeitpunkt begann in der Beschäftigung mit dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg der Genozid zum alles überlagernden Ereignis zu werden. Eine Reihe von Ereignissen an der Schwelle von den 1970er- zu den 1980er-Jahren lässt sich unschwer als Auslöser oder zumindest als begünstigender Faktor von Transformationen ausmachen, welche die Erinnerungskultur in ihren Rahmenbedingungen selbst betraf. Im Wesentlichen sind drei Prozesse beobachtbar, die miteinander in Beziehung standen und durch das Medium Film geprägt, m. E. sogar bedingt, waren. Sie sollen in aller Kürze einleitend erörtert werden, bevor sich der Blick auf die filmischen Repräsentationen dieses Jahrzehnts richtet. In einer zweiteiligen Vorgangsweise werden dabei zunächst aus der Vogelperspektive Gesamtentwicklungen des Spielfilmschaffens zur Shoah betrachtet, während im Anschluss Einzelanalysen die markantesten Ausprägungen der drei Effekte Universalisierung, Amerikanisierung und Viktimisierung beleuchten.

Zunächst ist allerdings das gesellschafts- und vergangenheitspolitische Umfeld dieser Prozesse zu betrachten. Die Erinnerungskultur der 1980er-Jahre stand inner- und außerhalb Frankreichs vor neuen Herausforderungen, die unerfreulichen Entwicklungen geschuldet waren. Die Phänomene Negationismus und Antisemitismus traten ab dem Ende der 1970er-Jahre in der Öffentlichkeit (wieder) massiv in Erscheinung bzw. nahmen an Intensität kontinuierlich zu. Am 4. November 1978 publizierte die Wochenzeitschrift *L'Express* unter dem Titel „In Auschwitz wurden nur Läuse vergast"[1] ein Interview mit dem ehemaligen *Commissaire aux questions juives* des Vichy-Regimes Louis Darquier de Pellepoix.[2] Das renommierte Printmedium verlieh der Gedankenwelt des Antisemiten und Gaskammer-Leugners ein Sprachrohr und fand sogleich Nachahmer. Trotz der Proteste gegen Darquier und gegen den Chefredakteur von *L'Express* trat wenig später auch der Lyonaiser Universitätsprofessor Robert Faurisson auf den Plan, um seine Thesen von der Nicht-Existenz der Gaskammern im Dritten Reich zu verbreiten. Umtriebe von „Gedächtnismördern"[3] begleiteten seither wie ein Schatten die Gesellschaft, in der das Bewusstsein der Shoah in der breiten Öffentlichkeit zusehends an Konturen gewann. Henry Rousso sieht in der Affäre Faurisson den Beginn einer „kulturellen Epidemie", die von der medialen Aufbereitung und der vorerst inadäquaten Reaktion der Gegner profitierte.[4] Eine französische Note erhielt das Aufkommen der revisionistischen Thesen, zu denen bald jene von Paul Rassinier u. a. hinzukamen, durch die Unterstützung eines Teils der Ultra-Linken, deren Antizionismus in einzelnen Fällen bis zur Unterstützung von Faurisson ausartete.[5] Die wissenschaftliche Offensive gegen den Negationismus trug erst im Laufe der 1980er-Jahre Früchte. Sie wurde von einer neuen Publika-

tionswelle an KZ- und Shoah-Literatur begleitet, die vielfach explizit als Entgegnung auf die Thesen Faurissons entstand und die Rolle der ZeitzeugInnen erneut aufwertete.[6]

Das Hervorbrechen des historischen Revisionismus ging Hand in Hand mit einem Wiederaufflammen des Antisemitismus. Das terroristische Attentat mit antisemitischem Hintergrund in der Rue Copernic in Paris 1980 löste eine bislang unerreichte Solidarisierung mit den Juden Frankreichs aus, die auf Basis des neuen Shoah-Bewusstseins möglich war.[7] Der Antisemitismus als „Begleiterscheinung" der zusehends jüdisch geprägten offiziellen Erinnerungskultur verstärkte letztlich diese, war doch die Erinnerung an die Shoah eine konkrete Möglichkeit, dem Antisemitismus – auch wenn er, wie im Fall der Rue Copernic, palästinensischen Ursprungs war – die Stirn zu bieten. Sie trug dabei immer stärker das Signum eines Auftretens gegen Rassismus. Der Antisemitismus fand sein Sprachrohr zusehends auch aufgrund einer Umwälzung der politischen Kultur, die in den 1980er-Jahre neben Frankreich auch zahlreiche andere Länder Europas erfasste.[8] Dass antisemitische Äußerungen nicht mehr hinter einem unsichtbaren Schleier außerhalb der Öffentlichkeit stattfanden und stattfinden mussten, manifestierte sich im kontinuierlichen Aufstieg des *Front national* von Jean-Marie Le Pen. 1983 erzielte er bei Kommunalwahlen erste nennenswerte Erfolge, denen weitere auf regionaler (vor allem im Süden des Landes) und nationaler Ebene folgen sollten. Im nationalistischen Programm Le Pens nahm neben der Bekämpfung der „arabo-muslimischen Einwanderung" der Antisemitismus ein zentrales Betätigungsfeld politischer Agitation ein. In seinem Kern enthielt er ein Narrativ vom „verjüdischten Frankreich", welches das ursprüngliche Frankreich, jene *France profonde*, bedrohte. Codes wie jener des „kosmopolitischen Komplotts" etablierten sich, die Grenzen des öffentlich Sagbaren ausreizend, nicht selten unter Herstellung abstruser historischer Analogien: „Man könnte sagen, dass heute wir es sind, die behandelt werden, wie damals die Juden in Deutschland behandelt wurden. Wird die kosmopolitische Mafia so weit gehen, uns einen Stern mit der Trikolore tragen zu lassen?"[9]

Generell trat im politischen Diskurs die Vergangenheit wieder aus dem Schatten hervor, sodass die 1980er retrospektiv als eine permanente Rückschau in die Vergangenheit erscheinen. Angefacht durch das Phänomen Antisemitismus erlangte das Gedenken der Shoah im öffentlichen Raum einen immer höheren Stellenwert. Auf der Ebene der öffentlichen Debatten schien das Pendel förmlich in die Gegenrichtung auszuschlagen. Weg von den Widerstandskämpfern hin zur Judenverfolgung. Die Beschäftigung mit der Shoah erreichte in Frankreich schrittweise eine Intensität, welche alle anderen Aspekte der Kriegszeit zuzudecken begann, wie Arno Gisinger feststellt:

> „Nachdem bis Mitte der 70er Jahre ein ungebrochener Résistance-Mythos dominiert hatte, kam es nun scheinbar zu einer völligen Umkehrung der Erinnerungshaltung gegenüber der Kriegszeit. Während die Opfer des Holocaust allgegenwärtig waren, versuchte man, die einstmaligen Helden des Widerstands zu stürzen."[10]

Die zusehende Sensibilisierung der Öffentlichkeit offenbarte sich auch im Präsidentschaftswahlkampf 1981, der das Thema der Besatzung zur zentralen politischen Agenda werden

ließ. Berühmte Widerstandskämpfer riefen den Kandidaten François Mitterrand zum Bewahrer der Interessen der Résistance aus, nicht ohne bald darauf von Gegnern auf seine zweifelhafte Haltung gegenüber Pétain und Vichy hingewiesen zu werden. Gleichzeitig geriet der Finanzminister der alten Regierung (unter Giscard d'Estaing), Maurice Papon, durch Medienberichte ins Visier, die seine Verantwortung als Generalsekretär der Präfektur der Gironde für die Deportation von rund 1.700 Juden während der Okkupation nachwiesen. Die Vergangenheit erwies sich im Zuge der Wahlkampagne als Brennstoff, der das politische Klima so weit aufheizte, bis sich der Urnengang zu einer Entscheidung der Franzosen über Vichy auswuchs. Katharina Wegan bringt die vergangenheitspolitische Wahlkonfrontation auf den Punkt:

> „Die Wahl für oder gegen Valérie Giscard d'Estaing, dessen Familie dem Lager der KollaborateurInnen zugerechnet wird, oder François Mitterrand kam einem politischen Bekenntnis gleich: für oder gegen ‚Vichy', die ‚Résistance' oder die unschuldigen Opfer der Rue Copernic."[11]

Neben dem politisch erhitzten Ambiente fungierten in den 1980er- und 1990er-Jahren Prozesse mehrmals als Katalysator öffentlicher Kontroversen über die Vergangenheit Frankreichs, die als Affären in die Annalen der Geschichtsbücher eingingen. So beschäftigten Klaus Barbie, Paul Touvier, René Bousquet und Maurice Papon der Reihe nach Justiz und Öffentlichkeit in Frankreich. Der ehemalige SS-Offizier Barbie wurde nach seiner Auslieferung 1983 durch Bolivien in Lyon wegen Verbrechen gegen die Menschlichkeit in der Zeit zwischen 1942 und 1944 angeklagt und 1987 zu lebenslanger Haft verurteilt.[12] Paul Touvier, der 1971 von Georges Pompidou amnestiert worden war, stand nach langen Debatten ab 1981 wieder unter Strafverfolgung, wurde 1989 in Nizza verhaftet und 1994 in einem Prozess wegen Beteiligung an der Ermordung von sieben jüdischen Geiseln schuldig gesprochen. Ein Novum: „Der erste Franzose, der wegen Mittäterschaft an Verbrechen gegen die Menschlichkeit verurteilt wird."[13] Der mit größter Spannung erwartete Prozess war derjenige gegen den ehemaligen Polizei-Generalsekretär René Bousquet, den Darquier in dem ominösen Interview für *L'Express* als Organisator der Repressionen gegen die jüdische Bevölkerung in der besetzten Zone schwer belastet hatte.[14] Die Rechtssprechung sollte jedoch nicht stattfinden, nachdem Bousquet 1993 in seiner Wohnung einem Mord zum Opfer fiel. 1997 bot der Prozess gegen Maurice Papon die letzte große Gelegenheit, im Zuge einer juristischen Befassung Licht in die Untiefen der Kollaborationspolitik zu bringen. Nach einem ersten Urteil von 20 Jahren Haft verminderte sich das Strafausmaß auf zehn Jahre.

Neben dem aufkeimenden Antisemitismus und Negationismus rief ein Medienereignis einen Wandel in der Erinnerungskultur hervor, der gemeinhin als Amerikanisierung der Holocaust-Erinnerung bezeichnet wird.[15] 1978 mündete die Affäre Darquier in Frankreich direkt in eine weitere, wenngleich völlig anders gelagerte Affäre.[16] Der Schriftsteller Marek Halter publizierte eine Woche nach dem Skandal-Interview einen Appell, die amerikanische TV-Serie *Holocaust* im französischen Fernsehen auszustrahlen. Die vierteilige Geschichte zweier deutscher Familien, einer jüdischen und einer nationalsozialistischen, zwischen 1933

und 1945 hatte 1978 in Amerika 120 Millionen ZuseherInnen erreicht und einen überwältigenden Erfolg erzielt. Die Reaktionen in Deutschland verliefen ähnlich bahnbrechend, das Wort Holocaust hielt in vielen Ländern Einzug in den Sprachgebrauch.[17] In Frankreich allerdings legten sich die drei staatlichen Fernsehkanäle der Reihe nach quer, als es darum ging, die Ausstrahlungsrechte zu erwerben. Einmal wurden die Kosten für den Kauf der Rechte als zu hoch angegeben, das andere Mal argumentierte man gegen die Qualität des Hollywood-Produkts mit dem Verweis, dass man mit Resnais' *Nuit et brouillard* selbst ja ein besseres Werk hervorgebracht hätte.[18] Schließlich rang sich der Sender *Antenne 2* zur Übernahme der Rechte durch, sodass die französische Öffentlichkeit zwischen 13. Februar und 6. März 1979 sich in vergleichbar hohem Ausmaß von der Serie beeindrucken lassen konnte. Die lang anhaltenden medialen Reaktionen und Begleitsendungen lassen laut Annette Wieviorka auf eine mit den USA und Deutschland vergleichbare Resonanz schließen.[19] Mit Frank Bösch kann die These vertreten werden, dass „gerade die inhaltliche Anlage von *Holocaust* die mediale Erinnerungskultur der achtziger Jahre" nachhaltig geprägt hat.[20] In Deutschland packten Filme wie *Regentropfen, Stern ohne Himmel, Ein Stück Himmel, Hitlerjunge Salomon* oder die Neuverfilmung der Geschichte von Anne Frank jeweils Biografien oder Kinderschicksale in emotionalisierte Kinogeschichten. Hinzu kamen weitere amerikanische Produktionen, die mittlerweile primär für eine TV-Ausstrahlung vorgesehen waren: *Playing for Time* (1980), *Triumph of the Spirit*, *Wallenberg – A Hero's Story* (1985), *Escape from Sobibor* (1987) sind nur einige Beispiele. Mit dem steigenden Unterhaltungswert verflüssigten sich die Blicke in die Strukturen der NS-Herrschaft und des Verfolgungssystems. Die Filme korrelierten insofern mit einem allgemeinen Wandel der Erinnerungskultur, als „Opfer" des Nationalsozialismus zusehends ausschließlich jüdisch konnotiert wurden. In den amerikanischen Filmen sog die spezifische Verfolgung der Juden andere Verfolgten-Gruppen auf, sodass die Gleichung „Nazi-Opfer" = „Jude" übrig blieb.[21] Quasi als Gegenpol dazu verstanden sich Filmemacher wie Alan J. Pakula, der mit *Sophie's Choice* (Vorlage von William Styron) die Geschichte einer polnischen Katholikin erzählte. 1988 widmete sich eine polnisch-amerikanische Produktion unter Alexandre Ramati der Vernichtung der Roma und Sinti. Die Ausnahmefälle nahmen die in den 1990er-Jahren stattfindende Reaktion auf die Dominanz der Shoah-Erinnerung, die in einer Vergrößerung des Blickwinkels liegen sollte, vorweg. So beleuchteten etwa in den 1980er-Jahren nur drei Filme Roma als Opfer der nationalsozialistischen Vernichtung, ein Jahrzehnt später zählte man immerhin sieben Filme zu dieser Opfergruppe.

Insgesamt hat sich nach *Holocaust* die Zahl der Holocaust-Filme pro Jahrzehnt nahezu verdoppelt: Von 124 Filmen in den 1970er-Jahren auf 227 bzw. 222 Spielfilme in den 1980er- und 1990er-Jahren.[22] Der Anstieg geht allerdings fast ausschließlich auf das Konto des US-amerikanischen Kinos (mit einer Verdreifachung für das Jahrzehnt nach *Holocaust*) und internationaler Co-Produktionen. Die Amerikanisierung des Holocaust ereignet sich also wesentlich in den Bahnen einer Massenmedialisierung. Formal kommt sie darin zum Ausdruck, den Holocaust auf Basis filmindustrieller Konventionen zu einem „konsumierbare[n] Produkt" zu transformieren.[23] Spannung, Dramatik, Komik, einfache Erzählmuster sind somit die Modi der Ästhetisierung des Holocaust, der auf diese Weise einem breiten Publi-

kum vermittelt werden kann. Zu bedenken gilt es daher den wertenden Sprachgebrauch, der insofern an den Begriff der Amerikanisierung geknüpft ist, als er allgemein die kulturelle Hegemonisierung durch den Einfluss amerikanischer Kulturgüter zu beschreiben versucht und daher bisweilen als kulturpolitischer Kampfbegriff auftaucht. Er betrifft mit Blick auf den Holocaust insbesondere die Form der Darstellung, die auf den Konventionen Hollywoods beruht, was in den Augen der KritikerInnen der Trivialisierung des Holocaust Tor und Tür öffnet.[24]

Die Amerikanisierung des Holocaust trifft zeitlich mit einer Universalisierung des Holocaust zusammen bzw. bedingt sie meines Erachtens. Grundsätzlich kann Universalisierung als Prozess verstanden werden, in dem ein Ereignis wie der Holocaust seiner „historischen Partikularität enthoben" wird, um als archetypisches, jederzeit abrufbares Ereignis in neue Zusammenhänge gesetzt zu werden.[25] So stellt Insa Eschebach fest:

> „Als universalisiertes Deutungsmodell avanciert der Holocaust zu einer Matrix, die zur Beschreibung nicht nur des nationalsozialistischen Genozids, sondern auch historisch neuartiger Ereignisse geeignet scheint und politische wie militärische Handlungen begründen kann."[26]

Die Universalisierung der Shoah besteht daher einerseits in einer inhaltlichen Entgrenzung, andererseits in einer Entgrenzung der *milieux de mémoire*. Dem Umfeld der partikularen sozialen Gedächtnisse der Opfer-Gruppen enthoben, rekurriert das Sprechen vom nationalsozialistischen Genozid zusehends auf einen – wenngleich diffusen und schwer messbaren – universellen Bekanntheitsgrad.[27]

Den Amerikanisierungs- und Universalisierungseffekt begleitet tendenziell eine dritte Veränderung der Erinnerungskultur. Das Vordringen der Shoah-Erinnerung in das öffentliche und offiziell-politische Gedächtnis löst in vielen Ländern, darunter Frankreich, die heroisierenden Vergangenheitsbezüge durch ein „negatives Gedächtnis" ab, das sich in der konkreten Erinnerungsarbeit in einer zunehmenden Viktimisierung äußert, wie Heidemarie Uhl feststellt:[28]

> „Nicht der Stolz auf eine heroische Vergangenheit des Kollektivs, sondern Betroffenheit und Mahnung durch die emphatische Einfühlung in das Schicksal der Opfer entspricht den affektiv-emotionalen Bedürfnissen, die sich mit der viktimologisch ausgerichteten Erinnerungskultur verbinden, die seit den 1980er-Jahren an Terrain gewonnen hat."[29]

Viktimisierung, ein Begriff, der vorrangig in der Kriminologie angewandt wird, bezeichnet in diesem Zusammenhang die Tendenz der Erinnerungskultur, sich an Opfer als solche und nicht zweckgerichtet – an ein nachahmungswertes Heldenopfer – zu erinnern. Helden entstehen geschichtlich betrachtet oft nachträglich, etwa wenn ihr Tod als religiös oder säkular definiertes Martyrium oder ihr Kampf als notwendiges Opfer für die Schaffung einer neuen Ordnung als Gründungsopfer interpretiert wird, wie dies bei den *résis-*

tants und *déportés* der Fall war. Das Opfer oder der Tod von Menschen wurde so im Zeichen des nationalen Widerstandsmythos mit Sinn ausgestattet. Die Entwicklung zu einer viktimologischen Erinnerungskultur, in der das passive Opfersein ins Zentrum rückt, ohne auf sinnstiftende Heroisierung abzuzielen, lässt sich im Deutschen begrifflich weniger leicht fassen, da (anders als im Lateinischen oder heute im Englischen und im Französischen) nicht „zwischen sakralen oder kultischen Opfern/Opferungen (im Sinne von *sacrificium*) und den Opfern/Unterlegenen von Kriegen, Naturkatastrophen oder Verbrechen (im Sinne von *victima*)" unterschieden wird.[30] Weil sich Erinnerungskultur, insbesondere im Film, nicht auf ein Totengedenken reduziert, macht es Sinn, in diesem Kontext die Entwicklung einer viktimologischen Erinnerungskultur nicht allein auf die Form des Totengedenkens, sondern auch auf die Porträtierung Überlebender der Shoah anzuwenden.

Der zentrale Fokus der folgenden Analysen richtet sich auf die filmische Ausgestaltung aller drei beschriebenen erinnerungskulturellen Prozesse. Wie weit finden sie in den Filmen überhaupt eine Entsprechung und mit welchen (narrativen und visuellen) Mitteln werden sie gegebenenfalls konkretisiert?

5.2. Gesamtentwicklung des französischen Shoah-Films

5.2.1. Kommerzialisierung

Was auf der internationalen Bühne als Amerikanisierung beobachtbar und beschreibbar ist, sieht im nationalen Kontext Frankreichs zunächst einmal nach Kommerzialisierung aus. Nicht dass jetzt das französische Kino begonnen hätte, die Mittel Hollywoods anzuwenden, um den Holocaust filmisch zu repräsentieren – auch das geschah m. E., wie zu sehen sein wird –, jedoch bot der erinnerungskulturelle Wandel mitunter günstigere Voraussetzungen für den Publikumszuspruch einerseits und neue Darstellungsformen andererseits. Die Medialisierung des Holocaust, die im Gefolge der gleichnamigen TV-Serie im Sinne einer Vermarktung des Themas in den Massenmedien einsetzte, war nicht nur der Auftakt zu einer Debatte um die dadurch bedingte Trivialisierung, sondern erhöhte offenbar die Einschaltquoten und Besucherfrequenzen von klassisch französischen Spielfilmprodukten. So waren in keinem Jahrzehnt Shoah-Filme in Frankreich kommerziell erfolgreicher als in den 1980er-Jahren. Neben dem zunehmenden Erfolg der Filme fällt des Weiteren die steigende Zahl von Filmen auf, die sich mit Aspekten der Shoah beschäftigen. Nach acht Filmen, die für das Jahrzehnt zuvor ausgemacht werden konnten, verzeichnet das Jahrzehnt nach *Holocaust* zwölf französische Spielfilmproduktionen.[31]

Eine zentrale Entwicklung gegenüber den 1970er-Jahren ist das allmähliche Abschwellen der Filme mit aufklärerischem Anspruch, das heißt von Filmen, die als eine Art Gegen-Erinnerung zu nationalen Gedächtnisnarrativen gestaltet sind. Die politische Speerspitze verschwand zusehends, dafür nahmen der kommerzielle Erfolg und auch der Unterhaltungswert der Filme zu. Dies zeichnete sich durch eine Diversifizierung auf der Ebene der Filmgenres ab, zumal nun auch Komödie und Krimi zu akzeptablen filmischen Registern

im Umgang mit der Shoah avancierten. Zum Beispiel brachte Christian de Chalonge mit *Docteur Petiot* (dt. „Dr. Petiot") 1989 erstmals einen französischen Holocaust-Krimi in die Kinos, der auf einer wahren, jedoch äußerst skurrilen Begebenheit beruhte.[32] Der Serienmörder Doktor Petiot (gespielt von Michel Serrault) bietet während der Besatzungszeit in Frankreich jüdischen Menschen seine Fluchthilfe an. Er lockt seine Opfer unter dem Vorwand in sein Haus, ihnen vor ihrer Emigration nach Argentinien eine Impfung zu verabreichen. Nach einer tödlichen Injektion bestiehlt er die Opfer, die ihm zudem vorab seine „Dienste" bezahlt hatten, und verbrennt die Toten im hauseigenen Krematorium. Sein Verbrechen geriet 1944 ans Tageslicht.[33]

In Abwandlung des bekannten Themas „Rettung von Juden" präsentierte Gérard Oury in *L'as des as* 1982 erstmals eine Komödie, in der Starschauspieler Jean-Paul Belmondo als Boxer sein Können zur Verfügung stellt, um einen jüdischen Jungen zu beschützen und bei der Suche nach seiner Familie behilflich zu sein.[34] Mit über 1,2 Millionen KinobesucherInnen im Großraum Paris zählte der Film zu den Bestsellern.[35] Ähnlich erfolgreich war ein Jahr zuvor Claude Lelouch mit einer weiteren Familiensaga. *Les uns et les autres* (dt. „Ein jeglicher wird seinen Lohn empfangen") schaffte es in 51 Wochen Laufzeit auf 850.000 verkaufte Kinokarten allein in Paris. Der Film erzählt auf Basis eines Drehbuchs von Lelouch die sich kreuzenden Geschichten dreier Musiker- und Sängerfamilien in Paris, Berlin, Moskau und New York zwischen 1936 und der Gegenwart. Berühmt ist der Film bezeichnenderweise für die Tanzchoreografie und Musik.[36]

Dass die Shoah-Filme der 1980er-Jahre nicht nur große kommerzielle Erfolge einfuhren, sondern auch bei den FilmkritikerInnen auf besonderes Echo stießen, lässt sich an den Nominierungen des seit 1976 vergebenen französischen Filmpreises *César* ablesen. In der Kategorie „Bester Film" wurden in dem Zeitraum gleich viermal Shoah-Filme nominiert, darunter Diane Kurys' *Coup de foudre* und Lelouchs *Les uns et les autres.* 1988 erhielt Louis Malle für *Au revoir les enfants* (dt. „Auf Wiedersehen Kinder") die Auszeichnung. Kein Film hat jedoch jemals mehr Césars erhalten wie *Le Dernier metro* (dt. „Die letzte Metro) von François Truffaut, der gemeinsam mit *Cyrano de Bergerac* bis heute den Rekord mit Auszeichnungen in 10 Kategorien (darunter „Bester Film" und „Beste Regie") hält.[37] Für den Meisterregisseur bedeutete der Film nach kommerziellen Misserfolgen, vor allem *La chambre verte*, einen neuen Höhepunkt in seiner 1984 vorzeitig zu Ende gegangenen Karriere. *Le Dernier metro* teilte mit ähnlich erfolgreichen Filmen die Vorliebe für Starbesetzungen. Im Gegensatz zu den genannten Filmen der 1970er-Jahre fehlt dem Film Truffauts ebenfalls das Skandal- und Irritationspotenzial.[38]

5.2.2. „Weibliche Überlebende" unter dem Vorzeichen der Viktimisierung

Auf der Ebene der Plots ist eine wesentliche Veränderung gegenüber dem Jahrzehnt zuvor auch quantitativ messbar. Es gibt in den 1980er-Jahren zwei gleich häufig vorkommende inhaltliche Aspekte, da jeweils sieben Filme in die Rubrik „Untertauchen/Flucht" sowie „Überleben" eingeordnet werden können (s. Abb. 3).

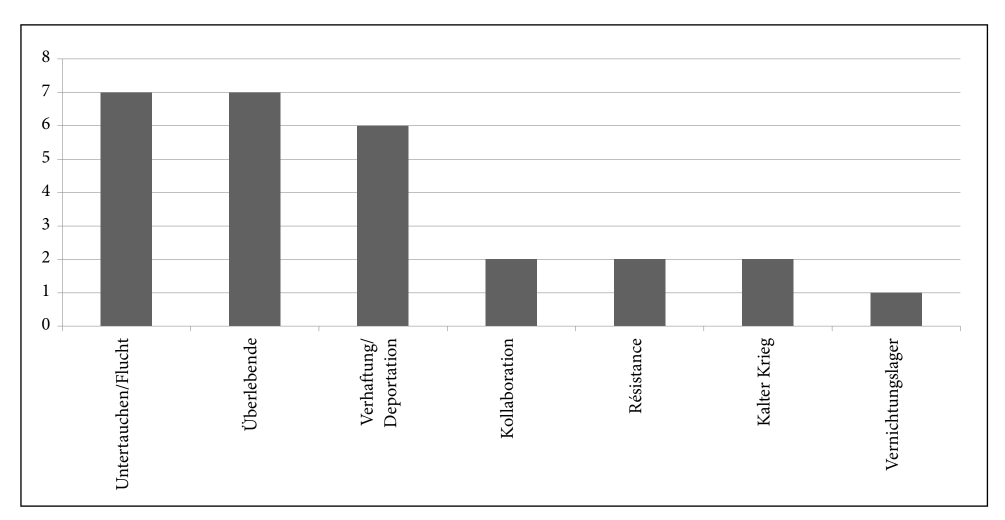


Abb. 3: Themen in Shoah-Filmen 1980–1989

Neben der Konstante, die seit *Le Vieil homme et l'enfant* im Erzählen von Flucht- und Versteckgeschichten bestand, verschob sich nun der Fokus auf die Nachkriegszeit bzw. in einigen Fällen auf die Gegenwart. Gemeinsam ist den Filmen, dass sie sich wie im Jahrzehnt zuvor einzig für den Schauplatz Frankreich interessieren und die Zeitspanne zwischen Deportation und Rückkehr im Dunkeln lassen. Dass dies möglich ist und der Funktion bzw. dem Verständnis des Filmes nicht abträglich ist, verweist auf das vorhandene Bewusstsein und Wissen um die Shoah. Die Filme erzeugen Empathie, nicht indem sie Opfer in den extremsten Situationen zeigen, die keine Identifikation mehr zulassen, sondern die Schicksale von Überlebenden thematisieren, die von Bewältigung von Schuldgefühlen über individuelle Kämpfe bis hin zu familiären Emanzipationsversuchen reichen. Auffallend ist die Dominanz weiblicher Protagonistinnen in der Rolle von Überlebenden, die in fünf Filmen anzutreffen ist. Auf Basis der statistischen Werte lässt sich mit Vorsicht formulieren, dass in der Darstellung von Opfern Geschlechterstereotypien eine Rolle spielen. Zugleich scheinen die Zahlen in Abbildung 3 die Entwicklung hin zu einer opferzentrierten Erinnerung zu bestätigen. Auffallend gering ist zudem die Anzahl von Filmen, in denen die Résistance auf der Ebene der ProtagonistInnen zum Tragen kommt, wenngleich sieben Filme das Thema „Flucht/Versteck" bedienen.

Am Beispiel von drei Filmen mit weiblichen Hauptfiguren soll in aller Kürze angedeutet werden, inwiefern in ihnen nicht nur gesteigerte Unterhaltungswerte erreicht wurden, sondern die Darstellung vor dem Hintergrund einer neuen Perspektive auf die Opfer entstand. Neben der bereits genannten Familiensaga Lelouchs *Les uns et les autres* stellte das preisgekrönte Filmdrama *Coup de foudre* (1983, engl. „Entre nous") von Diane Kurys das Leben weiblicher Opfer des Krieges filmisch in Szene.[39] Gründe für den großen Erfolg lassen sich neben der Starbesetzung auch in der filmnarrativen Überblendung zweier Formen

von Opfern suchen. Eine Möglichkeit, massentaugliche Kinogeschichten zur NS-Verfolgung zu erzählen, ohne das Thema zu trivialisieren, war, die Vergangenheit als *background story* einzufügen, welche den Verstehenshorizont für eine nach außen sehr konventionelle Primärhandlung abgibt. In *Coup de foudre* dienen hierfür die ersten 22 Filmminuten. Die belgische Jüdin Lena (Isabelle Huppert) und Madeleine (Miou-Miou) befinden sich 1942 im französischen Internierungslager Rivesaltes. Lena entgeht dort der sicheren Deportation, indem sie auf einen geheimen Deal mit dem Lagerkoch Michel (Guy Marchand) eingeht, der sie befreit, unter der Bedingung, sie zu heiraten. Der Hauptteil der Geschichte situiert sich im Jahr 1952, wo es in Lyon zu einem zufälligen Wiedersehen der beiden Frauen kommt, das am Beginn einer Freundschaft (m. E. einer Liebschaft) steht, die für beide die Suche nach Unabhängigkeit und Selbstwerdung bedeutet. Ihr historischer Opferstatus wirft Schatten in die Gegenwart und konkretisiert sich in einer Form, welche das große (weibliche) Kinopublikum in besonderer Weise anzusprechen vermochte. Die Folgen der Verfolgungsgeschichte werden nicht in eine unbegreifliche Sphäre enthoben, sondern machen sich allzu menschlich in unglücklichen Beziehungen bemerkbar. So führt Lena eine glücklose Ehe mit Michel, während Madeleine hingegen glücklich verheiratet war, bis ihr Mann bei der Verhaftung eines Widerstandskämpfers erschossen wurde. Nach dem Krieg befindet sie sich ebenfalls in einer unbefriedigenden Ehe mit einem Schauspieler. Der Film basiert auf den Erinnerungen Kurys' Mutter und zeichnet sich durch eine breite Identifikationsfläche aus, indem sich der Opfer-Status, der Empathie zu erzeugen vermag, aus einem Gemisch von historischer Verfolgung und dem damit verwobenen privaten Unglück ergibt, dem sich die beiden Frauen vereint entgegenstellen. Der Film, der sich nur sekundär als Shoahfilm klassifizieren lässt, entspricht einer Tendenz, Opfer der Gesellschaft (in diesem Fall patriarchal bedingter Abhängigkeitsverhältnisse und gesellschaftlicher Konventionen) ein Sprachrohr zu verleihen, wie dies zunehmend Talkshows in Radio und Fernsehen in ähnlicher Weise ermöglichten. Ich-Suche und weibliche Emanzipation kennzeichnen allgemeine Kategorien, die Anfang der 1980er-Jahre eine starke Aktualität besaßen und auf der narrativen Ebene das Identifikationsmoment mit den Shoah-Opfern in *Coup de foudre* begründeten.

Claude Lelouchs komplexes Kunstwerk *Partir revenir* (dt. „Weggehen und wiederkommen") aus dem Jahr 1985 beleuchtet dagegen explizit das Trauma einer weiblichen Überlebenden der Vernichtungslager. Wie in *Les uns et les autres* fasziniert an *Partir revenir* das Kunstwerk Film abseits seiner historischen Bedingungsrealität. Die in der Gegenwart angesiedelte Rahmenhandlung besteht in einem Radiogespräch, in welchem ein Live-Orchesterkonzert kommentiert wird und zugleich die Shoah-Überlebende und Autorin Salomé Lerner erzählt, dass sie im Pianisten Eric Berchot die Reinkarnation ihres 1943 deportierten Bruders gefunden zu haben glaubt. Der Untertitel des Films „Romantische Geschichte für Klavier, Orchester und Kamera" deutet auf die kunstvolle Bauform des von Sergej Rachmaninows Musik unterlegten Films voraus. Die Autorin spricht in dem aus dem Off kommenden Interview über ihre Lebensgeschichte, die sie als Buch niedergeschrieben hat, welches als Film und Klavierkonzert gleichermaßen funktionieren könnte. Die formalen Besonderheiten des Films korrespondieren mit der inhaltlichen *message*, indem das Abstraktum Kunst (reprä-

sentiert durch Literatur und Musik) die zentrale Bewältigungsform des Traumas der Überlebenden darstellt. Die Rahmenhandlung, in welche kunstvoll die Verfolgungsgeschichte einer fünfköpfigen jüdischen Familie in Frankreich zwischen 1939 und 1945 eingeflochten ist, spiegelt die aktuelle Tendenz der Erinnerungskultur beispielhaft wieder. *Partir revenir* gewährt einen bezeichnenden Blick auf das zunehmende Interesse der Öffentlichkeit an den jüdischen Überlebenden. Im Talk-Show-Format beschäftigen sich Medienleute und Wissenschaftler in zusehends hochtrabenden Diskursen mit den individuellen Folgen der Shoah. Im Film ist dem in der Weise Rechnung getragen, dass neben der Autorin und dem Radiojournalisten zentrale Figuren des französischen Geisteslebens, allen voran der Philosoph Bernard-Henri Lévy, zu Wort kommen.

Weniger komplex erscheint die Darstellung einer weiblichen Shoah-Überlebenden in *Natalia* von Bernard Cohen aus dem Jahr 1988, welche den Fokus auf die Bewältigung von Schuldgefühlen legt. Die Phase der Deportation und des Konzentrationslagers bleibt wiederum ausgespart. Die hübsche Natalia versucht im Paris der Kriegszeit eine Karriere als Schauspielerin zu starten, was ihr als Jüdin unmöglich ist. Sie wendet sich an Paul, einen Filmregisseur, der ihr falsche Papiere und eine Rolle verschafft und sich in sie verliebt. Sie steigt zu einer erfolgreichen Schauspielerin auf, bis sie denunziert, von deutschen Nazifunktionären verhaftet und deportiert wird. Natalie erscheint nach ihrer Rückkehr gezeichnet und mit Schuldgefühlen belastet. Die Interpretation von Insdorf ortet darin den Preis für das Ablegen der jüdischen Identität und das Verlassen der Familie.[40]

Gemeinsam ist den Filmen – neben einem großen Unterhaltungswert – die Fokussierung auf die Wunden der Überlebenden. Schuldgefühle, Traumatisierung und Bewältigungsversuche werden freigelegt, die einer klassischen Heroisierung der Figuren diametral entgegenstehen. Der Blick auf die jüdischen Opfer verlagert sich nach der vergangenheitskritischen *mode rétro,* welche die Opferdarstellung auf die Zeit der Okkupation beschränkte und sie im Zusammenhang mit der französischen Kollaboration thematisierte, auf die „inneren Kämpfe" der Überlebenden. Bezeichnend ist dabei, dass sich der Wandel von Heroisierung zu Viktimisierung der Vergangenheitsdarstellung – oberflächlich betrachtet – in einem beträchtlichen Ausmaß durch einen Austausch der Geschlechter auf der Ebene der Figuren vollzieht. Dies scheint keinesfalls zufällig, wenn man sich geschlechterbesetzte Stereotypien im Hinblick auf Helden- und Opferdarstellungen vor Augen hält. Allgemein gesprochen steht in der tradierten Geschlechterdichotomie das männlich besetzte Helden- bzw. Märtyrertum einem weiblich konnotierten passiven Opfersein (*victim*) gegenüber.[41] In der Regel handelt es sich bei Helden um auf männlichen Attributen basierende Konstruktionen. Frauen konnten innerhalb dieser Dichotomie dennoch zu Heldinnen aufsteigen, wenn sie (1.) „die Grenzen, die ihrem Geschlecht diskursiv gezogen sind, überschritten", (2.) „ihre ‚weiblichen Tugenden' besonders mutig verteidigt" oder (3.) „die ‚Pflichten des Alltags' still erfüllt haben."[42] Judith Doneson hat am Beispiel *Schindler's List* dargelegt, wie diese Stereotypen und Metaphern der Weiblichkeit auf die filmische Darstellung von Opfern der Verfolgung im Sinne einer Feminisierung Anwendung finden und gleichzeitig Täterfiguren durch ausgeprägte Maskulinisierung auffallen.[43] Während sich heute die Stereotypen allmählich aufzulösen scheinen, basierten nationale Heldenerzählungen, die nach 1945 die

dominanten Nachkriegsmythen wie den *mythe résistancialiste* prägten, auf der asymmetrischen Geschlechterordnung. In den sozialistischen Ländern lässt sich davon abweichend ein Phänomen beobachten, das auf die Etablierung weiblicher Heldinnen abzielte, insofern typisch männliche Attribute wie „Mut, Tüchtigkeit, Fleiß und Ausdauer" als „geschlechtsneutrale Werte der sozialistischen Gesellschaft" propagiert wurden.[44] Auch aktuelle Heldinnen mit kriegerischem Touch, wie sie sich in Filmen und Comics als Stars etabliert haben, sind dem Modell männlicher Heroen entlehnt oder „entsprechen den erotischen Wunschbildern männlicher Phantasie, wie die Pop-Ikone Lara Croft."[45] Die Dominanz weiblicher Protagonisten in den Filmen der 1980er-Jahre legt die Vermutung nahe, dass der Perspektivenwechsel auf die Opfer nicht mit einem gänzlichen Abstreifen überkommener Geschlechterstereotypen Hand in Hand ging, sondern bisweilen noch den geschlechtsspezifischen Wahrnehmungsmustern verhaftet blieb. Das will allerdings nicht bedeuten, dass das Bröckeln der Geschlechterdichotomie, das sich am griffigsten an der – hier vielmehr als Chiffre zu verstehenden – Jahreszahl 1968 festmachen lässt, an den Spielfilmen dieser Zeit spurlos vorübergegangen wäre. An *Coup de foudre* wird die patriarchale Gesellschaftsordnung mit ihrer Geschlechterideologie selbst zum Thema und zeigt zwei Frauen, die sich dagegen zur Wehr setzen. In *Partir revenir* steht gleichfalls eine Protagonistin im Zentrum, die nach der Rückkehr aus dem Todeslager nicht nur rein äußerlich gewandelt wirkt. Neben den kahlgeschorenen Haaren und der unfemininen Notkleidung begegnet 1945 eine gefühlskalte Salomé, die keineswegs ihr Schicksal passiv hinnimmt, sondern mit allen Mitteln versucht, die Denunzianten ihrer Familie ausfindig zu machen. Resümierend kann festgehalten werden, dass an den Filmen neben der erinnerungskulturellen Tendenz, den Blick auf *victims* zu lenken, im gleichen Maße das Aufbrechen tradierter Geschlechterbilder greifbar wird.

5.3. Transformationen des Shoah-Gedächtnisses anhand ausgewählter Spielfilme

5.3.1. Universalisierung: *La Passante du Sans-Souci* (1981)

Vielfach wird die Universalisierung der Shoah als Teil der Amerikanisierung betrachtet, die dafür ausschlaggebend war, den Holocaust als Folie für gegenwärtige Gewaltverbrechen und Genozide zu verwenden.[46] So betonen Levy und Sznaider, dass die Amerikanisierung den Holocaust in ein „universales Gebot, welches allgemeine Menschenrechte zu einem politisch relevanten Begriff im Bewusstsein der an dieser neuen Erinnerung teilnehmenden Menschen werden lässt", transformierte.[47] Die Erinnerungskultur Frankreichs weist indes auch im Film Anfang der 1980er-Jahre eindrückliche Beispiele auf, welche die Annahme stützen, dass die Tendenz zur Universalisierung in einem spezifisch französischen Kontext auftauchte und Fuß zu fassen begann. Indizien hierfür bot bereits 1980 der erfolgreiche Film *Le Dernier metro.* Truffaut stellte nicht den historischen Antisemitismus Frankreichs in den Vordergrund, für ihn war Intoleranz das Hauptthema des Films. Diese Lesart forcierte

Le Dernier metro auch dadurch, dass er einen homosexuellen Regisseur und eine lesbische Designerin im Theater zeigte.[48] Jacques Rouffios *La Passante du Sans-Souci* (dt. „Die Spaziergängerin von Sans-Souci“) stand ein Jahr später in einer sehr viel komplexeren Form im Zeichen der Universalisierung, insofern sie konzeptionell in der zweisträngigen Handlung des Filmes angelegt war.

Die Geschichte basiert auf dem gleichnamigen Roman des arrivierten Schriftstellers Joseph Kessel und enthält zunächst die klassisch gewordene Beziehung zwischen einem Juden und einer Nicht-Jüdin, die in diesem Fall über einen filmischen Kunstgriff verläuft und die Grundlage für einen herkömmlichen Genrefilm schuf. Zwei ineinander verwobene Erzählebenen (eine beginnt 1933, die zweite im Paris des Jahres 1980) schaffen die Voraussetzung für die Andeutung historischer Analogien.

In einer der ersten Szenen des Films erkennt der Präsident der NGO *Solidarité Internationale* und Schweizer Jude Max Baumann (Michel Piccoli) im Zuge eines Gesprächs mit dem paraguayanischen Botschafter in diesem den ehemaligen nationalsozialistischen Botschafter Ruppert von Leggeart, den er, ohne Absicht die Tat zu verbergen, kaltblütig erschießt. Die Motive seiner Handlung erschließen sich nach seiner Verhaftung und im Zuge des Prozesses gegen den wegen Mordes angeklagten Max. Auf diese Weise erfährt auch seine Frau Lina (Romy Schneider) erst von den damit in Verbindung stehenden Kindheitserlebnissen: Im März 1933 ermorden in Berlin SA-Männer vor Max’ Augen seinen Vater. Elsa Wiener (ebenfalls gespielt von Romy Schneider) rettet den Jungen aus dem Getümmel der SA-Schergen und kümmert sich mit ihrem Mann Michel, einem kommunistischen Widerstandskämpfer, um den Kleinen. Als die Lage für die jüdische Bevölkerung in Berlin zusehends gefährlich wird, flüchtet Elsa ohne ihren Mann mit Max nach Paris. Elsa schlägt sich zunächst als Sängerin, später als Prostituierte im Club Le Rajah durch, verfällt jedoch allmählich dem Alkohol und versucht immer verzweifelter, ihren Mann freizubekommen, der in der Zwischenzeit zu fünf Jahren Konzentrationslagerhaft verurteilt wurde. Eine gemeinsame Nacht mit dem deutschen Botschafter Ruppert von Leaggert ist der Preis für die Befreiung Michels, den Elsa aus Verzweiflung zahlt. Das freudige Wiedersehen in Paris währt jedoch nur kurz. Vor dem Café Sans-Souci treffen tödliche Schüsse aus einem Wagen, in dem das Gesicht von Leaggerts zu erkennen ist, den befreiten Ehemann. Der Angeklagte Max hat sich also nicht, wie zu vermuten wäre, an den Mördern seines Vaters gerächt, sondern an der Person, die für den Tod seiner Zieheltern verantwortlich war. Aus einer Nebenbemerkung der Prozesszeugin Madame Mopart wird nämlich klar, dass wenig später auch Elsa Wiener umgekommen ist: „Für Max war es, als ob er ein zweites Mal seine Eltern verloren hätte.“ Der Prozess endet mit einem Freispruch für Max. Auf der Straße bekommt Lina die ersten verbalen und gewalttätigen Reaktionen auf das milde Urteil zu spüren und wird von einem Unbekannten bespuckt und beschimpft. Die letzte Szene des Films zeigt die beiden Protagonisten im Café Sans-Souci und schließt mit der Einblendung: „6 Monate später wurden Lina und Max Baumstein vor ihrem Haus erschossen.“

In *La Passante du Sans-Souci* schreiben sich eine Reihe zeitgenössischer Diskurse über die Vergangenheit ein. Der aufkeimende Antisemitismus, der mit dem Attentat in der Rue Copernic 1980 die Öffentlichkeit wachrüttelte, findet in der Schlussszene genauso Echo wie

die Solidarisierung mit der jüdischen Gemeinschaft in Frankreich. Ein Kellner im Sans-Souci äußert seine Hochachtung gegenüber Max und schüttelt ihm die Hand. Diese neue Herausforderungslage verändert auch die narrative Grundstruktur eines Films, der in Frankreich spielt, aber nicht mehr Vichy in sein Zentrum rückt. Das Kratzen am französischen Nachkriegsmythos ist folglich nur in blassen Konturen ersichtlich, der Nationalsozialismus in Deutschland 1933 verkommt m. E. zum geschichtlichen Dekor. Das Rühren an geschichtlichen Tabus wird vielmehr bereits im Rückspiegel betrachtet, etwa wenn die Zeugin Mopart bei Gericht anführt, dass die Kollaborateure dafür verantwortlich waren, dass das Grab der Widerstandskämpfer Wiener entfernt wurde und sie mit ihrer Initiative für eine Gedenktafel am Café Sans-Souci als Erinnerung an das Ehepaar Wiener Widerspruch erregte: „Das konnte nicht allen gefallen. Deutsche Widerstandskämpfer. Dabei waren sie doch die ersten, die gegen Hitler gekämpft haben.“[49] Gleichzeitig erweist der Film auch der Befindlichkeit der deportierten Widerstandskämpfer Referenz. Sie findet Ausdruck in Madame Moparts Verbitterung über eine Gesellschaft, die sich Jahrzehnte nicht erinnern wollte. Die bis dahin lückenhafte Nachkriegsjustiz bildet einen weiteren Beleg dafür. Ein interessantes Detail erschließt sich durch vorgebrachte Einwände gegen die Zeugin, die ihre moralische Integrität durch Verweis auf ihre frühere Tätigkeit als „Animierdame“ in Frage zu stellen versuchen. Lautstarker Protest im Gerichtssaal, der diesen Einwand als irrelevant abwehrt, zeigt, dass sich die Verhältnisse gewandelt haben und die alte gesellschaftliche Ordnung überwunden scheint. Der Film beleuchtet hiermit das sich wandelnde gesellschaftspolitische Klima, in welchem Antisemitismus und Rassismus als aktuelle Phänomene und Herausforderungen ins Zentrum rücken.

Diese Akzentverlagerung erfolgt zugunsten einer universalisierenden Lesart des Nationalsozialismus bzw. der Shoah. In *La Passante du Sans-Souci* konkretisiert sie sich auf der Ebene der Erzählung mittels einer vielschichtigen Verzahnung von Vergangenheit und Gegenwart. Im Gesamteindruck mangelt es dieser Erzählkonstruktion an Glaubwürdigkeit. Besonders die Doppelfigur Max hinterlässt insofern einen zwiespältigen Eindruck, als in ihr eine direkte Verbindungslinie zwischen Nazi-Opfer damals und Engagement für Menschenrechte heute gezogen wird. Bei einer Pressekonferenz macht sich das Shoah-Opfer von gestern heute für die Verhafteten in der UDSSR, die irischen Gefangenen in Großbritannien sowie die Opfer von Folter in den lateinamerikanischen Diktaturen (Chile, Bolivien, Paraguay) stark. Vordergründig suggeriert der Film damit in problematischer Weise, dass das am eigenen Leib erlittene Leid, Opfer zu besseren Menschen macht, die gemeinhin höheren moralischen Ansprüchen zu genügen versuchen. In einer historisch kontextualisierten Lesart manifestiert sich jedoch in *La Passante du Sans-Souci* der Versuch, die Shoah-Erinnerung, welche zu Beginn der 1980er-Jahre eine immer größere Öffentlichkeit zu interessieren begann, mit einer universalen, moralisch-politischen Funktionalität auszustatten. Die Biografie Max Baumanns repräsentiert vielmehr die filmische Inkarnation der Idee, dass der Einsatz für universell eingehaltene Menschenrechte ein historisches Erbe des Zweiten Weltkrieges und der Shoah im Besonderen darstellt. Die Verteidigungsrede Max’ stellt als einzige Szene im Film die explizite Verbindung zwischen Shoah bzw. nationalsozialistischem Rassismus und zeitgenössischem Rassismus her:

> „Meine Tat ist ein Schrei. Ein Alarmruf unabhängig von persönlichen Gründen, die mich zu diesem Mord trieben. Wer sich genau umsieht, erkennt, dass sich überall gefährliche Kräfte regen, die den Leuten versuchen, Rassentheorien schmackhaft zu machen, die bereits 1933 die Welt in Blut und Flammen tauchten. […] Ich bin schuldig und suche keine Entschuldigung für meine Tat. Aber ich wünsche keinem Kind auf der Welt, gleich welcher Nation oder Rasse, eine Zeit erleben zu müssen, wie wir sie durchlebt haben."

Die Erklärung setzt die nationalsozialistische Vergangenheit in Beziehung zu einer von Rassismus gekennzeichneten Gegenwart und verleiht damit der erinnerungskulturellen Tendenz Ausdruck, den Zweck der Erinnerung zu akzentuieren. Die Warnung vor dem Rassismus folgt so einer Formel des „Erinnerns für die Zukunft", die im Gestus der Mahnung vorgetragen wird. Der utilitaristische Charakter des Bezugs auf die Vergangenheit war dabei kein neues Phänomen der 1980er-Jahre. Je blasser jedoch die NS-Vergangenheit am Horizont der Geschichte aufschien, umso mehr stellte sich die Frage ihrer Weitervermittlung, an die unweigerlich jene des „Wozu-Erinnern" geknüpft ist.[50] Dies umso mehr als das Holocaust-Bewusstsein (vor allem seit *Holocaust*) ein nahezu globales Phänomen war, womit die Erinnerung an den Holocaust endgültig aus den konkreten *milieux de mémoire* herausgelöst wurde. Aber wie und warum sollte man an den Holocaust erinnern, wenn es nicht aufgrund der Familienbande ein persönliches Bedürfnis hierfür gab? In dieser erinnerungskulturellen Konstellation boten die allgemeinen und zugleich universalen Phänomene Rassismus und Antisemitismus den geeigneten Ankerpunkt, um eine aus der Geschichte kommende Lehre zu platzieren. In der Selbstverteidigung Max' wird das Wesen der zweckgerichteten Mahnung manifest. Sie basiert auf dem Mittel des Vergleichs. Die Vergangenheit wird nicht mehr gelehrt – sie ist bereits Teil eines kollektiven Gedächtnisses –, sie braucht nur noch in Beziehung zu einer Gegenwart gesetzt werden, deren Unerträglichkeit durch die Analogie mit der Vergangenheit unter Beweis gestellt werden soll. Der Film fußt damit erstmals auf der bis heute aktuellen Teleologie der Shoah-Erinnerung bzw. Shoah-Vermittlung, wie sie etwa im Konzept der *Task Force for International Cooperation on Holocaust Education, Remembrance, and Research* zum Tragen kommt.[51] Diese Entwicklung zu einer allgemeinen Zweckmäßigkeit der Erinnerung charakterisiert den Prozess der Universalisierung des Holocaust, indem dieser im Sinne einer Matrix zur Beschreibung neuer Ereignisse dient. Die Analogie auf die Spitze treibend, tritt in *La Passante du Sans-Souci* nicht nur das ehemalige NS-Opfer als Repräsentant der Menschenrechte auf, sondern auch der Täter der Vergangenheit (Ruppert von Leggeart) kehrt als ignoranter Botschafter (Federico Lego) einer südamerikanischen Diktatur wieder, welche Menschenrechtsverletzungen begeht. Ein interessantes Detail kommt den Beweisfotos von Folterungen in Paraguay zu, welche Baumann vor seiner Tat dem Botschafter vorlegt. Dieser reagiert auf sie unbeeindruckt und versucht, sie als Propagandalüge abzutun. Dabei rufen die Schwarzweißaufnahmen beim Filmrezipienten eine andere Bilderwelt in Erinnerung, nämlich jene der Konzentrations- und Vernichtungslager, deren Leugnung (bzw. jener der Gaskammern) seit den Thesen Faurissons 1978 zu einem virulenten zeitgenössischen Phänomen avanciert war. Diese durch visuelle Reize

ausgelöste Evozierung der Shoah im Kontext der konkreten Szene verortet die Negationisten der Shoah auf einer Linie mit denjenigen, die auch die Militärregimes und Menschenrechtsverletzungen im Südamerika der 1970er- und 1980er-Jahre ignorierten oder bagatellisierten.

Das Phänomen der Universalisierung der Shoah im Sinne der beschriebenen Matrixfunktion bei der Beschreibung und moralischen Beurteilung anderer historischer Ereignisse spiegelt der Film in einer doppelten Weise wider, wenn man zusätzlich den historischen Hintergrund der Filmhandlung in Betracht zieht. Die literarische Vorlage von Joseph Kessel aus dem Jahr 1936 liefert die im Film größtenteils beibehaltene Basis für den Erzählstrang der Kindheit von Max und seiner Retterin Elsa Wiener.[52] Der zweite Handlungsstrang orientiert sich hingegen an noch weiter zurückliegenden historischen Ereignissen, deren Zeitgenosse der Autor Joseph Kessel war. Am 25. Mai 1926 erschoss Samuel Schwartzbard im Quartier Latin von Paris den nach der Russischen Revolution 1917 nach Frankreich geflohenen General Petloura.[53] Schwartzbard, der den spontanen Mord gestand, gab an, mit der Tat die jüdischen Opfer der organisierten Pogrome in der Ukraine während des Zarenreiches rächen zu wollen, zu deren Rädelsführern der Ermordete zählte. Im Prozess gegen den angeklagten Schwartzbard sorgte das Engagement des jungen Journalisten Bernard Lecache, das darauf abzielte, den Angeklagten vor der Verurteilung zu retten, für großes mediales Aufsehen. Zu diesem Zweck gründete Lecache die „Ligue contre les Pogromes", der bald namhafte Persönlichkeiten beitraten. Die Verkündigung des Freispruchs von Schwartzbard durch das Schwurgericht wurde im Gerichtssaal mit Applaus quittiert. Wenige Tage später benannte die sich gegründete Organisation in *Ligue Internationale Contre l'Antisemitisme* (LICA) um. Lecache blieb bis zu seinem Tod 1968 ihr Präsident. Der Autor Joseph Kessel, der 1898 als Sohn eines jüdisch-litauischen Arztes in Argentinien geboren wurde, zählte ebenfalls zu den Gründungsvätern von LICA. Dass *La Passante du Sans-Souci* diese historische Begebenheit an das nationalsozialistische Setting der Romanvorlage heranführte, indem gewissermaßen der Nationalsozialismus zum Gründungsereignis der Menschenrechtsorganisation umgeschrieben wird – kulminierend in der Übertragung der Rolle des Stifters vom Journalisten zum ehemaligen Opfer der Verfolgung –, versinnbildlicht die Universalisierung der Shoah als gegenwärtig zentrale Deutungsinstanz. Gleichzeitig setzt der Film durch die gleichnishafte Aneignung des Ereignisses eindeutig der LICA ein Denkmal. Die *Solidarité internationale* des Jahres 1980 zeichnet sich durch eine prägnante Ähnlichkeit zu der seit 1927 weiterentwickelten LICA aus. So änderte diese 1979 ihren Namen in *Ligue Internationale contre le Racisme et l'Antisemitisme* (LICRA), unter welchem sie heute noch besteht, und dehnte in ihrem Programm das Engagement auf die weltweite Einhaltung der Menschenrechte aus. Zudem gründete die LICRA Niederlassungen in zahlreichen europäischen Ländern und erhielt von der UNO einen Status als permanenter Beobachter.[54]

Abschließend muss daher festgehalten werden, dass *La Passante du Sans-Souci* durch die historische Analogisierung der Rahmenhandlung der renommierten LICRA zweifelsohne seine Referenz erweist und damit, allgemein gesprochen, die besondere Rolle außerparlamentarischer politischer Gruppierungen in Frankreich als Vektoren der öffentlichen Gedächtnisbildung zu berücksichtigen wusste.

5.3.2. Der *Holocaust*-Effekt im französischen Kino: *Au nom de tous les miens* (1983)

1983 verließ ein französischer Film, der sich mit der Shoah beschäftigt, erstmals seit *L'heure de la vérité* (1965) wieder vollständig den Geschichtsschauplatz Frankreich und begab sich in das Zentrum der Geschichte der Shoah. Zum einen kommt darin das steigende Interesse für den Völkermord unabhängig von der französischen Kollaboration zum Ausdruck, die ein Jahrzehnt zuvor ausschließlich im Zentrum stand, zum anderen fand die Amerikanisierung des Holocaust durch eine Imitation der Hollywood-Ästhetik Nachhall in Frankreich. *Au nom de tous les miens* (dt. „Schrei nach Leben") ist in vielerlei Hinsicht ein zutiefst untypischer französischer Shoah-Film, der in den französischsprachigen Studien zum Holocaust-Film wenig Beachtung findet. Die vernachlässigte Behandlung dieses Films scheint wohl der Tatsache geschuldet, dass es sich um das französische Resultat des *Holocaust*-Effekts handelt, das einem Massenpublikum zugänglich war. Neben der formalen Ausgestaltung der Amerikanisierung des Holocaust lassen sich am Film auch Fußabdrücke einer spezifisch französischen erinnerungskulturellen Herausforderungslage konstatieren. Diesen beiden Gesichtspunkten trägt die folgende Behandlung des Films Rechnung.

5.3.2.1. Die Geschichte des Holocaust als „biopic"

Au nom de tous les miens zählt zur klassischen Gattung des *biopic*, einer filmischen Form der Biografie, die entgegen der literarischen Variante meist dadurch gekennzeichnet ist, dass sie nicht das gesamte Leben einer Person filmisch erzählt, sondern die Handlung „auf den für die historische Bedeutung der dargestellten Persönlichkeit signifikantesten Lebensabschnitt" begrenzt.[55] Der Filmemacher Robert Enrico nahm die Lebensgeschichte des gebürtigen Polen und Holocaust-Überlebenden Martin Grayewski als Ausgangspunkt. Den narrativen Leitfaden der Filmbiografie bildeten die Jahre 1939 bis 1947. Sie basierte wiederum auf dem gleichlautenden Buch, das Grayewski, der nach 1945 unter dem Namen Martin Gray in Frankreich lebte, 1971 publiziert hatte. Der autobiografische Bericht verdankte sich dem Ghostwriter und Romancier Max Gallo. Die von Robert Enrico und Tony Sheer adaptierte Filmgeschichte bestand neben einer achtstündigen Serienfassung für das Fernsehen in einer zweieinhalbstündigen Kinoversion, die der Analyse zugrunde liegt.

Das Genre des *biopic* steht in einer filmgeschichtlichen Tradition, der sich das Werk Enricos insofern verpflichtet weiß, als es sich um eine „Unterhaltung mit Didaktik kombinierende Gattung" handelt.[56] Die Filmbiografie kann dabei im Kleid verschiedener Genres auftreten, im konkreten Fall liegt ein Melodram vor, das für Frankreich im gegebenen Forschungszusammenhang einzigartig ist. Mit Annette Insdorf, die dem Film eine knappe Analyse widmet, lässt sich angesichts dieser Formalia die Meinung teilen, dass *Au nom de tous les miens* eher einem Hollywoodfilm gleicht.[57] Die Filmmusik von Maurice Jarre bildet eine der kinematografischen Säulen, welche die melodramatische Grundstruktur à la *Holocaust* begründen. Folgt man der von Henry Taylor stammenden Unterscheidung zwischen

klassischer und moderner Filmbiografie, muss *Au nom de tous les miens* primär in der erstgenannten Kategorie verortet werden. Diese ist gekennzeichnet durch die „Kohärenz einer lebensgeschichtlichen Identität – und somit des jeweiligen Lebens."[58] Dazu gehört entgegen der prinzipiellen Offenheit einer Lebensgeschichte in der modernen Filmbiografie eine mehr oder minder lineare Erzählung der Vita, welche das Lebensziel und Vermächtnis der Person aufzeigt. In dieses konventionelle Gefüge rastet der Film Enricos, wie zu sehen sein wird, nahezu bruchlos ein.

Zunächst zeichnet er sich durch eine durchgängige Linearität in der Erzählung aus, aus der lediglich die Einstiegssequenz auszunehmen ist, die, im Jahr 1970 spielend, den Erzählrahmen des Filmes bildet und genau jene pädagogische Funktion des biografischen Erzählens thematisiert, die dem klassischen *biopic* eigen ist. Martin (Michael York) befindet sich nach einem Waldbrand in seinem Haus, sichtlich dem Selbstmord nahe. Ein antisemitischer Telefonanruf bringt ihn seiner Verzweiflungstat näher, bis er eine Tonbandaufnahme seiner Frau abzuhören beginnt, in der sie ihn daran erinnert, dass er seine Lebensgeschichte allen erzählen müsse, damit nicht das Vergessen triumphiert. Die Worte hindern ihn schließlich an seiner Tötungsabsicht. Das Gewehr beiseitelegend beginnt er, seine Lebensgeschichte auf Band zu sprechen. Der Einstieg situiert den Film im aktuellen Zeitgeschehen, als der Antisemitismus anklingt, der die Zeitzeugen in besonderer Weise trifft und ihr Zeugnis vor eine neue Herausforderung stellt. Das Sprechen auf Tonband durch den Ich-Erzähler am Beginn signalisiert den ZuseherInnen, dass es wie in der Autobiografie um eine authentische, erfahrene Geschichte geht. Die evozierte Erfahrungshaftigkeit des im Film Erzählten erinnert an das Zeitzeugengespräch und positioniert den Film als Vermittlungsfilm, der mit den Mitteln des Kinos „wahre Geschichte" abzubilden beansprucht. Er orientiert sich damit an einer pädagogisierenden Gedächtnisfunktion, die in der Formel „So ist es gewesen!" ihren Fokus findet. *Au nom de tous les miens* bleibt somit von Beginn an den klassischen Konventionen des *biopic* verhaftet. Gleichzeitig zieht der Film damit die Konsequenzen aus dem Konzept der zweckgerichteten Erinnerung in *La Passante du Sans-Souci*. Wenn sich im Zeichen der Universalisierung abzeichnete, worin der Zweck der Erinnerung lag, musste die Sorge um die Weitermittlung der Vergangenheit ins Zentrum der Bestrebungen rücken.

Der Film verläuft von hier an in einer strengen Linearität, deren Wegmarken die großen Schauplätze und Ereignisse der Geschichte sind, durch welche sich der Protagonist in den folgenden zwei Stunden wie ein unverwüstlicher Kino-Held hindurchmanövriert. Dabei unterscheidet sich der Hauptdarsteller mit seiner schmächtigen Statur freilich von einschlägigen Heldenfiguren aus Actionfilmen. Die Stationen des Films ergeben in ihrer Gewichtung eine Mischung aus Shoah-, traditionellem Kriegs- und Katastrophenfilm. Der stark raffende Erzählstil führt, wie häufig im klassischen *biopic*, an manchen Stellen zu markanten Zeitsprüngen, welche die Dichte der Geschichte maximieren. Die Off-Stimme des Protagonisten ökonomisiert die Narration und katapultiert den Zuschauer oft um ein Jahr vorwärts durch die Weltgeschichte. Auf diese Weise soll gewährleistet bleiben, dass der Zuseher der Geschichte folgen kann und mit der „großen Geschichte" vertraut wird, ohne sich in den Wirrnissen der Ereignisse zu verlieren. Hierin offenbart sich die Qualität des *biopic* als Geschichtslektion.

5.3.2.2. Das narrative Muster: Der Holocaust als Helden-Geschichte?

In seinem narrativen Duktus gestaltet sich *Au nom de tous les miens* als eine atypische Geschichte des Überlebens. Die Hauptfigur ist kein *victim* im klassischen Sinn. Die Gesamthandlung des Films hinterlässt den Eindruck eines *survivors* mehrerer Kriegs- und Naturkatastrophen, der bisweilen auf wundersame Weise entkommt, während die Menschen um ihn dahingerafft werden. Der *survivor* ist dabei zugleich eine *hero*-Figur, die ein unbändiger Widerstands- und Kampfeswille auszeichnet. Dabei ist es in diesem Zusammenhang nützlich, zwei Bedeutungsweisen des Begriffs *hero* (weibl. *heroine*) auseinanderzuhalten. In einem spezifisch literatur- und filmwissenschaftlichen Sinn bezeichnet der *hero* oder die *heroine* den/die ProtagonistIn einer Geschichte, also eine Figur, welcher der/die RezipientIn von Anfang bis Ende folgt. Dies ist in einem *biopic* klarerweise der Fall. Klassisch betrachtet handelt es sich bei einem Helden, wie Natalie Zemon Davis es prägnant formuliert, hingegen um eine „figure larger than usual life, with extraordinary qualities – perhaps with a tragic flaw, but still through deeds and virtues fulfilling roles admired by contemporaries and later generations.“[59] Heldenporträts haben demnach eine pädagogische Funktion, die sie durch eine dementsprechende Gestaltung der Narrative erhalten, welche das Einfühlungsvermögen in die Figur maximieren. Ein kurzer Überblick über zentrale Elemente der Filmnarration soll helfen, die Form der Heroisierung in *Au nom de tous les miens* zu präzisieren und im Verhältnis zur beschriebenen Viktimisierung der Erinnerungskultur zu diskutieren. Auch oder gerade am Beispiel einer Heldengeschichte wird die Charakteristik der Viktimisierung konkret sichtbar. Im Anschluss wird insbesondere die Frage nach der Angemessenheit der Repräsentation im Kontext der Shoah-Erinnerung zu beleuchten sein.

Zunächst fällt die kindlich-jugendliche Gestalt des Schauspielers Jacques Penot in der Rolle des Protagonisten auf. Mit 14 Jahren erlebt Martin die Besatzung seiner Stadt Warschau und die Verlegung in das errichtete Ghetto mit seiner Familie. Schon hier beginnt sich seine Geschichte vom kollektiven Schicksal zu unterscheiden, indem sie eine Form von Widerständigkeit erkennen lässt, die sich konkret gegen das Elend im Ghetto richtet. Martin schließt sich einer Gruppe polnischer Widerstandskämpfer an, die täglich bis zu einer Tonne Nahrungsmittel ins Ghetto schmuggelt. Dem täglichen Grauen des Ghettos enthoben, verliert er dieses nicht aus den Augen, sondern leistet Gesten der Hilfsbereitschaft, indem er Bettlern Lebensmittel schenkt und dafür Sympathie erntet. An dieser Stelle der Narration fügen sich damit bereits Elemente des klassischen Heldentums zusammen, nicht ohne bezeichnende Abweichungen vom tradierten Bild aufzuweisen. Die „Übergröße“ der Figur besteht in seinem Wagemut, der jedoch weniger heroisch erscheint, als er sich permanent mit jugendlichem Leichtsinn und Naivität verwechseln lässt. Die klassisch männlich besetzten Tugenden wie Mut, Fleiß und Ausdauer verlieren daher an der Figur von Martin deutlich an geschlechterbesetzter Färbung. Zu einer bewundernswerten Person mit besonderen Eigenschaften wird er gerade durch sein Mitleid und seine Hilfsbereitschaft gegenüber den Leidenden im Ghetto. Darin kommt die wahre Qualität des Helden zu tragen. Trotz seiner „höheren Mission“ vergisst er nicht auf die alltäglichen Probleme und ist bereit zu helfen. Wenig später verliebt sich Martin unsterblich in eine junge Polin und verwandelt

sich für eine kurze Zeit in einen ganz gewöhnlichen Teenager. Das Glück währt jedoch nicht lange, da Sophia im Herbst 1941 mit ihrem Vater verhaftet wird und sich Martin wieder um seine Familie kümmert. Entgegen der Unnahbarkeit, die dem Helden aufgrund seiner übermenschlichen Qualität eigen ist, rückt der *hero* in *Au nom de tous les miens* näher, indem das Gewöhnliche, Triviale und Alltägliche der Figur betont wird und so eine Nähe zwischen RezipientInnen und Protagonist geschaffen wird. Gleichzeitig enthält dieses Konzept weniger spezifisch männlich konnotierte Attribute. Die starken Emotionen, die der Film den Protagonisten immer wieder ausleben lässt, stammen vielmehr aus einem traditionell mit Kindlichkeit oder Weiblichkeit assoziierten Rollenkonzept.

Im Folgenden wird der weitere Verlauf der Handlung kurz umrissen, um den für die Auswertung notwendigen Gesamtblick auf das narrative Muster des Films zu ermöglichen.

- Die Sorge um die Familie rückt fortan in das Zentrum der Filmhandlung. Der kollektive Widerstand, dem Martin angehört, muss Stück für Stück dem individuellen Widerstand weichen, als die Bedrohung für die eigene Familie immer größer wird. Martin gelingt es im Sommer 1942 die Deportation seines Vaters zu verhindern, indem er einen jüdischen Wachmann besticht. Schließlich sieht sich Martin sogar gezwungen, den Kampf abzubrechen und sich seinem Schicksal zu fügen. Als er seine Mutter und Brüder in den Reihen des Transports erkennt, begibt er sich aus dem Versteck, um mit den Seinen zusammenzubleiben.
- Mit der Ankunft in Treblinka führt der Film ins Zentrum der Vernichtungsmaschinerie, die in einem 18-minütigen Abschnitt in allen Details abgebildet wird. Aus der wahren Flut an historischen Ereignissen, die dem Film noch folgen sollten, sticht Treblinka in seiner aufwühlenden Intensität hervor. Das Erzähltempo verlangsamt sich merklich, um den Ablauf der „Endlösung“ an der Vernichtungsstätte Treblinka zu verbildlichen. Während Männer und Frauen bei der Ankunft selektiert und nach der Entkleidung in die Gaskammer geführt werden, wird Martin ausgewählt, um die hinterlassenen Koffer zu sortieren. Die Kamera sieht nicht mehr als die Mitglieder des Sonderkommandos. Martin gelangt in der Gruppe nach der Koffersortierung zur Gaskammer, die nach dem Vergasungsvorgang geöffnet wird und den Blick auf die Leichenberge freigibt. Das Sonderkommando wirft die Toten in eine Grube, die ein Bagger zugräbt. Zahlreiche Details ergänzen die schaurige Darstellung der Tötungsmaschinerie in Treblinka. Immer wieder werden verzweifelte Männer, die sich wehren, erschossen, andere begehen Selbstmord. Martin, dessen Mutter und Brüder in Treblinka umkommen, trifft noch am ersten Tag alte Kontaktmänner, die ihn am Höhepunkt der Verzweiflung aufrichten und unterstützen. Versteckt in einem Waggon, der die sortierten Kleider der Deportierten aus Treblinka abtransportiert, flüchtet er in die Freiheit.
- Doch die Geschichte setzt fast unmittelbar mit einem weiteren zentralen Gedächtnisort der Shoah fort, dem Ghetto-Aufstand 1943 in Warschau. Als Martin vom jüdischen Widerstand im Ghetto erfährt, findet er einen Weg, dorthin zurückzukehren, um auf der Seite der Aufständischen weiterzukämpfen. Nach einem freudigen Wiedersehen mit dem Vater rekonstruiert der Film in einer 15-minütigen Sequenz den Aufstand vom

glorreichen Beginn bis zum infernalen Ende auf der Seite der beiden Heroen. Der Vater kommt vor Martins Augen um, dem es im letzten Augenblick gelingt, durch die Kanäle zu flüchten und sich aufgrund seiner Kontakte zu den polnischen Partisanen durchzuschlagen.

- Ohne Atempause kehrt Martin als Leutnant der Roten Armee im November 1944 wieder, um Deutschland vom Nationalsozialismus zu befreien. Die Schlacht um Berlin, die Racheaktionen und der Antisemitismus der Sowjets entfremden den Soldaten, der mit den jungen Deutschen Mitleid empfindet, bis er schließlich auf keiner Seite mehr steht und 1947 den Weg nach New York wählt.
- Die letzten 15 Minuten des Films thematisieren in Kürze die Schwierigkeit des Lebens nach dem Überleben, wie sie etwa in der emotionalen Überwältigung beim Anblick der Großmutter aufbrechen. Eine Szene, in der Martin 1959 seine Frau kennenlernt, reintegriert den Filmhelden in ein „normales" Leben, das eine perfekte Familienidylle mit Kindern und Haustieren in Südfrankreich bedeutet. Am 3. Oktober 1970 verliert Martin erneut seine Familie. Seine Frau (Brigitte Fossey) und vier Kinder kommen bei einem Waldbrand um. Die Schilderung des tragischen Unglücks der Familie verhindert ein *happy-end* und fügt stattdessen Elemente des Katastrophenfilmgenres ein. Die Filmhandlung kommt wieder in der Gegenwart von 1970 an. Die lebensgeschichtliche Erzählung erweist sich als Mittel der Befreiung. Martin geht nach draußen und wirft mit einem erlösenden Schrei das Gewehr, mit dem er sich das Leben nehmen wollte, in die Luft.

Die Darstellung zeigt uns zunächst, dass der filmische *hero* aus *Au nom de tous les miens* kein Held im klassischen Sinn ist. Erinnerungskulturell bedingt rückt ihn die Teilnahme am Warschauer Ghetto-Aufstand in die Nähe von Heroismus. Die Revolte in Warschau war vor allem in der israelischen Erinnerungskultur zum Symbol für den aktiven Widerstandskampf gegen die NS-Verfolgung und Identifikationsfläche geworden.[60] Die Erzählung des Filmes hinterlässt in seiner Gesamtheit einen der Katastrophe und anderen Schicksalen entronnenen *survivor*. Anders als der religiöse oder revolutionäre Märtyrer, der sich freiwillig oder gezwungen in den Dienst einer Sache stellt, rettet der *survivor* nichts als das nackte Leben aus einem unabwendbaren Ereignis.[61] Während das Konzept des heroischen Widerstandskämpfers die politisch-pädagogische Aufforderung impliziert, es diesem im Falle des Falles gleichzutun, trägt der Überlebende den Empathiefähigkeiten des Publikums weit stärker Rechnung, indem er nicht zu Aktivität anregt, sondern allgemeiner auf das Schaudern abzielt, das Menschen befällt, wenn sie daran erinnert werden, dass schicksalhafte Ereignisse immer eintreffen und jeden treffen können. Die heroische Qualität, die den Protagonisten dennoch begleitet, ist auch dem Genre geschuldet. Die Übergröße der Person stellt sich ein, da der Protagonist im Verlauf der Erzählung ein und dieselbe Person bleibt, die große persönliche Verluste und Traumata rasch wegsteckt und auch nach 1945 keine gebrochene Identität aufweist, sondern ein geglücktes Leben als Familienvater, mit derselben Herzlichkeit, wie sie den jugendlichen Martin auszeichnete, führt.

Die Kohärenz in der lebensgeschichtlichen Identität, welche das klassische *biopic* charakterisiert, steht im Dienste eines didaktischen Programms, das von Anfang an entwickelt

wird. Dieses kreist jedoch in *Au nom de tous les miens* nicht um die Frage nach dem Sinn des Lebens nach Auschwitz, sondern um jene nach dem Sinn des Überlebenskampfes im Allgemeinen, die sich im Film umso mehr aufdrängt, je größer die persönlichen Verluste werden. Bei der Frage, wo Menschen in der Extremsituation der NS-Verfolgung ihre Kraft zum Überleben bezogen, sind, wie Gerhard Botz festhält, psychosoziale Faktoren wie „ein unerschütterlicher Glaube an die Rückkehr" zur Familie und Gemeinschaft zu berücksichtigen.[62] Überlebensfördernde Identität besteht also mitunter in einem „vorausschauenden Rückblick auf das (erhoffte)" eigene Überleben und jenes der anderen. Dieses Identitätskriterium geht dem Protagonisten schon früh verloren. Jedoch beruht das Narrativ des Films wesentlich auf dem Konzept der Identitätsbewahrung in einer Vision zukünftigen Überlebthabens *für* jemanden bzw. etwas. Der Film transportiert keine ideologische Idee, die es weiterzugeben gilt, sondern stellt die Weitergabe des Lebens in einem konkret biologischen Sinn in den Mittelpunkt. Folgerichtig formuliert nicht der Protagonist diese *message*, sondern nimmt sie aus dem Mund des Vaters in Empfang, in einer Phase des Films, wo noch alle Mitglieder der Familie am Leben sind:

> „Schau auf dich, Martin, bis zum Ende. Nur das Leben ist heilig. Erinnere dich daran! Aber das Überleben als solches hat keinen Sinn. Was zählt, ist für wen du überlebst. Eines Tages wirst du Kinder haben. Gib ihnen alles von dir, denn die Kinder sind unsere Zukunft, so wie du meine Zukunft bist."[63]

Die Idee eines Fortbestands des eigenen Lebens in den nachfolgenden Generationen wird in der Rollenbesetzung plakativ unterstrichen. Der Martin des Jahres 1970 wird von Michael York gespielt, der in der Haupthandlung des Films die Rolle von Martins Vater besetzt. Die *message* ist so vordergründig in ein universelles Konzept eingefasst, das allgemein verständlich erscheint. Bei näherem Hinsehen zeigen sich jedoch die konkret jüdischen Züge der Identität, die darauf hinauslaufen, dass die Weitergabe des Lebens zusammen mit der Weitergabe eines geschichtlich-religiösen Erbes zu denken ist. Der Vater repräsentiert im Film als einzig legitime Deutungsmacht über die Geschichte das Erbe, das in emotionalen Vater-Sohn-Gesprächen an Martin übergeben wird. Die Familie im weiteren Sinn bildet das jüdische Volk und die jüdische Tradition, die der Vater bedient, um den Lauf der Dinge zu diagnostizieren. Seit jeher verfolgt wird in Zukunft vielleicht ein eigener Staat im gelobten Land für den Schutz des jüdischen Volkes sorgen. Die Deutungshoheit des Vaters und das Familienband, das auch im französischen Originaltitel zum Ausdruck kommt, stehen in Einklang mit einer ethnisch-religiös definierten jüdischen Identität, deren Fortbestand durch die Geschichte hindurch bedroht ist. Damit tradiert der Film getreu eine biblisch konfigurierte Identität des Überlebenden Martin Gray, der im Interview über sich sagt:

> „Es stimmt, ich bin ein Abkömmling eines großen biblischen Volkes, eines Volkes, das seit Jahrhunderten Verfolgungen ausgesetzt war. Könige, Herrscher, Diktatoren haben versucht, das jüdische Volk zu töten. Trotz allem sind wir immer noch da, ja, wir sind unzerstörbar. Ein bisschen von dieser Unzerstörbarkeit ist auch in mir erhal-

> ten geblieben, weil ich mich als Teil meines Volkes erkannt habe. Ich denke, dass der Mensch eine Zugehörigkeit braucht."[64]

Die biografiegeschichtliche Forschung und Identitätstheorien stimmen überwiegend darin überein, dass „eine feste Wertstruktur, die Verankerung in ideologischen oder religiösen Gewissheiten" überlebensfördernd sowohl während der Verfolgung als auch im Leben danach wirken.[65] Diese kollektive Identität kommt im Film, wenngleich sehr dezent, zum Tragen. Sie fällt einerseits durch ihre fehlende explizit religiöse Ausrichtung, andererseits durch die darin enthaltene Prägung über ein „bloßes Opfersein" fern jeglicher martyrologischer Ausrichtung auf. Gray und der Film beleuchten kein christliches Märtyrertum, „das das Leben einem Wert opfert, der es unendlich übertrifft." Man kann auch von keinem revolutionär-politischen Märtyrertum, „dessen Ziel ein verwandeltes, dem Idealen angenähertes Leben" wäre, sprechen.[66] Am nächsten kommt diese Identitätskonstruktion dem von Warlam Schalamow in seinen *Geschichten aus Kolyma* entwickelten Topos vom „Martyrium des nackten Lebens". Er bezieht dies auf die Grunderfahrung des Sterbens und Überlebens der Gulag-Insassen, das sich fernab von politisierten Heldenerzählungen oder den traditionellen Märtyrern bei Solschenizyn abspielte.[67] Er versucht damit einen Typus von Märtyrern zu beschreiben, „die keine Helden waren, sein konnten und wurden."[68] In diese Kategorie lässt sich auch Martin Gray in *Au nom de tous les miens* am besten einordnen und zwar in der Form, dass das „nackte Überleben" in eine (jüdische) Tradition gestellt (im Sinne von „Wir wurden immer verfolgt und dennoch gibt es uns noch!") und somit als Teil einer kollektiven Erfahrung vergegenwärtigt wird. Das Resultat ist entgegen dem kollektiven, männlich besetzten Held der politischen Erzählungen à la *L'Enclos* ein bloß Überlebender (*survivor*), der seine kollektive Identität dergestalt bewahren kann, dass sie genau jenes Moment des Überlebthabens aller Gewalt und Katastrophen anbietet. Die Tendenz der Viktimisierung der Erinnerungskultur nach der Abkehr von Heldenmythen wird damit auch an einem Beispiel sichtbar, das sich vordergründig durch besondere Kampfbereitschaft auszeichnet.

5.3.2.3. Der Holocaust am Beispiel eines Einzelschicksals?

Das größte Problem von *biopics* im Konkreten und Spielfilmen zum Holocaust im Allgemeinen sehen zahlreiche Beobachter darin, dass das Erzählen einzelner Geschichten „das Ereignis als solches aus dem Blickfeld" geraten lässt.[69] Hollywood-Produktionen wird zudem eine Tendenz der Simplifizierung nachgesagt, welche Klischees und Stereotypen, etwa bei der Darstellung von Opfern und Tätern, aufgreifen. Teil der narrativen Konventionen ist ebenfalls eine klare Identifikationslinie, die den Zuseher/die Zuseherin leitet. Dazu zählt die klassische Doppelplotstruktur, wie sie auch Steven Spielberg für *Schindler's List* verwendete, und, nach Sven Kramer, durch folgende Charakteristik erkennbar ist:

> „Die Protagonisten überleben, während Figuren minderen Identifikationsgrades geopfert werden. Die Inszenierung einer solchen Opferungslogik konstruiert ein Bild

von den Lagern, in dem der Tod einem dramaturgischen Kalkül entspricht. Er ereilt gerade nicht diejenigen, die dem Zuschauer lieb geworden sind. Damit ist die Logik des Überlebens und des Sterbens an unsere identifikatorischen Bedürfnisse gebunden."[70]

Kramer weist darauf hin, dass dieses Schema in Bezug auf den Holocaust „obsolet ist", da sich der Massenmord gerade durch seine ungeheuerliche „Ausnahmslosigkeit" auszeichnet. Das obligate *happy-end* führt die Grundaussage von Auschwitz in letzter Konsequenz *ad absurdum*.

Wo lässt sich unter diesem Gesichtspunkt der Film *Au nom de tous les miens* verorten, der von Insdorf oder Drame ohne Zögern als Hollywood-Film klassifiziert worden ist? Die Antwort kommt hier ohne Differenzierungen nicht aus. In Summe, so muss festgestellt werden, folgt der Film nur bedingt den Hollywood-Gesetzen, die Spielberg zehn Jahre später so konsequent umsetzen sollte. Zunächst erfüllt er die von Kramer beschriebene Opferungslogik nur teilweise. Die zentrale Identifikationsfigur verliert ausnahmslos alle ihm nahestehenden Personen. Nirgendwo lässt der Film die Illusion zu, dass das Überleben Martins eine Regelmäßigkeit darstellte. Das Einzelschicksal ist eingebunden in eine auf Monumentalität setzende Darstellung von Ghetto, Deportation und Vernichtung, ohne den Charakter der Außergewöhnlichkeit seines Überlebens in irgendeiner Weise zu beeinträchtigen. *Au nom de tous les miens* teilt mit der Serie *Holocaust* den Versuch einer „Personalisierung des Holocaust", die Edith Dörfler charakterisiert hat:[71] „[D]urch die Vereinfachung, damit Reduktion des Ereignisses auf die Erlebnisse einer oder mehrerer Personen, werden Holocaust-Schicksale bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar."[72]

Enricos Film entgeht dabei der offensichtlichen Gefahr, dass hinter dem individuellen Schicksal die überindividuelle Beschaffenheit des Ereignisses zugedeckt wird. Zwar kann ein Film nicht die Shoah als Ganzes erzählen, die Darstellung des Warschauer Ghettos und der Tötungsstätte Treblinka (in der zwischen 1942 und 1944 rund 800.000 Juden ermordet wurden) ist indes so angelegt, dass die industriell strukturierte Massentötung angedeutet wird. Die Verlangsamung des Erzähltempos bei der Darstellung der Gräuel und Fokussierung auf die emotionale Belastung des Protagonisten betonen die Einzigartigkeit von Treblinka im Vergleich zu den weiteren Geschichtsschauplätzen, an denen Martin anwesend ist. Allerdings leidet der Film m. E. an dem Manko, das Taylor schon an den klassischen Filmbiografien feststellte, nämlich daran, dass in ihnen die Figur „oftmals eine relativ einsame und distanzierte, das heißt in Bezug auf Aspekte der subjektiven und sympathisch-empathischen ‚Erschließung' schwache Hauptfigur ist".[73] Diese Distanz ist eine Folge des zeitbeschleunigenden Erzählens, das die Reaktionen auf die jeweiligen persönlichen Verluste im Sog der Ereignisse verschwinden lässt. Die schauspielerische Leistung von Jaques Penot, der 1984 für den César in der Kategorie „vielversprechender Schauspieler" nominiert wurde, machte dieses Defizit ein Stück weit wett.

Nicht die inhaltliche Anlage rückt den Film so sehr in die Nähe von Hollywood-Produktionen, die vielfach so problematisch erscheint, als vielmehr die realistische Inszenierung der Vernichtung und der damit verbundenen Implikationen. Wie *Holocaust* steht *Au nom de tous les miens* unter dem Vorzeichen einer von pädagogischen Zielen geleiteten Reprä-

sentation des Holocaust, die KritikerInnen als ungerechtfertigte Zurschaustellung des Grauens bezeichneten, da sie wie authentische Bilder einem Voyeurismus Vorschub leisten, der das historische Ereignis hinter den Bildern in ihrer Bedeutung „neutralisiert".[74] Der Effekt der Amerikanisierung, der mit *Holocaust* begann und mit *Schindler's List* einen vorläufigen Höhepunkt erreichte, äußert sich insbesondere darin, so meint Waltraud Wende, dass die Shoah als massenmediales Ereignis in einem neuen, auf Superlativen beruhenden, realistischen Darstellungsstil in Szene gesetzt wird.[75] Diese Entwicklung brachte jedoch auch theoretische Diskurse über die Repräsentation der Shoah in Gang bzw. begann auf diese zuzutreffen. Nach dem Wie des Erinnerns fragend, äußerte sich in den 1990er-Jahren ein zusehends selbstreflexives Momentum der Erinnerungskultur, das Inhalt des folgenden Kapitels sein soll. Die mediale Rezeption von *Au nom de tous les miens* lässt bereits Anzeichen dieser Diskussion erkennen.

5.3.2.4. Rezeption: Debatte um die Authentizität

Au nom de tous les miens kam im November 1983 in die französischen Kinos und war zusammen mit der TV-Fassung ein kommerzieller Erfolg.[76] Das Buch galt zu diesem Zeitpunkt bereits als Klassiker und hat sich bis heute weltweit rund 20 Millionen Mal verkauft. Enrico erhielt 1984 eine Nominierung für den französischen Filmpreis César in der Kategorie „Bestes Drehbuch/Beste Adaption".[77] Die Tageszeitung *Le Monde* betonte in ihrer Filmrezension, dass *Au nom de tous les miens* sich als europäisches Äquivalent der Serie *Holocaust* sah und mit seinen aufwändigen und realistischen Darstellungen zum Beispiel des Warschauer Ghettos diese übertrumpfte. Neben einem Lob für den Regisseur erfährt die Kinofassung als radikale Kürzung der Fernsehversion Kritik. An der Darstellung des Vernichtungslagers Treblinka vermisst der Rezensent die Sensibilität, die den Film mit essenziellen Schwachpunkten zurücklässt:

> „Die Aufrichtigkeit von Robert Enrico ist nicht in Zweifel zu ziehen, aber in den Szenen des Lagers Treblinka gerät seine *mise-en-scène* ins Wanken. Sobald nackte Statisten, Männer, Frauen, Kinder, Opfer der Gaskammer spielen, wird es schamlos, wenn man an *Nacht und Nebel* von Alain Resnais denkt […]."[78]

Siclier lokalisiert das Problem, um das später die Debatten kreisen sollten. Die filmischen Nachstellungen von Leichenbergen in einer Gaskammer, zu denen es kein historisches Pendant gibt, rufen jene Bilder aus den Konzentrationslagern wach, die 1945 die Welt schockierten. Die Bilder Enricos kollidieren also mit dem zentralen Bildreservoir des kollektiven Gedächtnisses der Konzentrationslager bzw. der Shoah. Jean Baudrillard hat bereits 1981 die Folge des Realitätseindrucks filmischer Darstellung von Vergangenheit kritisch als dessen Auflösung beschrieben, da die nachgestellte phantomhafte Darstellung durch seine mediale Wirkung bei den RezipientInnen zur „Hyperrealität" verkommt, welche die historische Realität zum Verschwinden bringt.[79] Hinter der Radikalität der These lässt sich die berechtigte

Vermutung erkennen, dass nachgestellte Bilder der Vernichtung, wie von Siclier angedeutet, bestehende dokumentarische Bilder überschreiben bzw. dazu führen, dass der kollektive Bildhaushalt beeinflusst und die Bedeutung authentischer Bilder, wie sie in *Nuit et brouillard* zur Verwendung kommen, abgeschwächt wird. Im Ansatz deutete die Rezeption des Filmes den später vor allem um *Schindler's List* geführten Darstellungsstreit durchaus an.

Allgemein ist feststellbar, dass die Forschungsarbeiten in Frankreich *Au nom de tous les miens* ausschließlich am Rande behandeln und sich mit der Einordnung des Films schwer tun. Auch die jüngste Arbeit von Claudine Drame gewährt ihm kaum Aufmerksamkeit. Dafür mögen zwei Gründe verantwortlich sein: *Au nom de tous les miens* kann in der Tat als Effekt von *Holocaust* in Frankreich gewertet werden, womit er sich formal, filmästhetisch und inhaltlich weit abseits der bis dahin bekannten französischen Auseinandersetzungen mit der Shoah befindet. Polnische Juden, Ghetto, Lager kamen im französischen Film nicht vor. Die in ihrem Ansatz amerikanisierte Aufbereitung stieß zwar beim Publikum auf Echo, irritierte jedoch die künstlerischen Standards der französischen Filmkultur. Der zweite Grund muss in der polemischen Debatte um den Film gesucht werden, welche bereits das Buch von Martin Gray entzündet hatte. Durch Zeitungsartikel in der *Sunday Times* und *The Observer* 1973 angefacht, bezweifelten ForscherInnen wie Gitta Sereny und Pierre Vidal-Naquet die Authentizität des Berichts, der von Max Gallo, einem Historiker und Schriftsteller, bearbeitet wurde. Vidal-Naquet, der sich, als der Film ausgestrahlt wurde, auf die wissenschaftliche Entkräftung negationistischer Tendenzen kaprizierte, qualifizierte *Au nom de tous les miens* als „Pseudo-Zeugnis", dessen Aufenthalt in Treblinka gänzlich erfunden wäre.[80] Die Zweifel ausgewiesener Experten lasteten ungleich schwerer auf dem Status eines Shoah-Filmes als die Thesen einschlägiger Negationisten. Die Debatte wurde vor allem in *Le Monde* ausgetragen. Zwei Wochen nach der Filmankündigung stellte ein Artikel von Jean-Marc Théolleyre die Zweifel an der filmbiografischen Korrektheit in den Mittelpunkt. Sie entstanden vor allem aufgrund eines Vergleichs mit Aussagen (Beschreibung des Wegs zur Gaskammer etc.) der wenigen anderen Überlebenden von Treblinka, die zu Widersprüchen führten. Martin Gray reagierte zwei Wochen später in derselben Zeitung in Briefform und wies die Vorwürfe erbost zurück.[81] Pierre Vidal-Naquet, der zunächst die Expertise von Gitta Sereny teilte, welche zu der Zeit den damaligen Kommandanten von Treblinka, Franz Stangl, im Gefängnis befragte[82], widerrief seine Anschuldigungen zwei Monate später mit einer öffentlichen Entschuldigung:

> „Wenn man sich täuscht, ist es eine elementare Selbstverständlichkeit das zuzugeben. Ich habe Herrn Martin Gray zweimal getroffen. Er hat mir eine Reihe wichtiger Nachweise zur Verfügung gestellt, die, soweit nicht diese selbst in Zweifel gezogen werden sollten, zweifelsfrei seinen Aufenthalt in Treblinka und seine Anwesenheit im Warschauer Ghetto belegen. Ich äußere in diesem Punkt Herrn Martin Gray und den Lesern von Le Monde meine Bitte um Entschuldigung."[83]

Mit Max Gallo ging Vidal-Naquet weiterhin hart ins Gericht und verurteilte dessen unzulässige Vermengung von Geschichte und Fiktion, die auf diesem heiklen Terrain dem Negatio-

nismus in die Hände spielen musste. Medial verliert sich an dieser Stelle die Spur der Debatte um die Authentizität von *Au nom de tous les miens*. An der Biografie von Martin Gray bestehen heute keine ernst zu nehmenden Zweifel. Der Streit um das Buch und den Film hingegen behandelten die Frage nach der Repräsentation der Shoah unter einem anderen Aspekt, als es wenig später Claude Lanzmann mit seinem absoluten Bilderverbot tun sollte. Dieses inkludierte ein Fiktionalisierungsverbot im engeren Sinne, insofern der Filmemacher jegliche (visuelle und narrative) Nachstellung der Shoah jenseits des authentischen Zeugnisses ablehnte. In diesem Fall stand das Missverhältnis von persönlicher Erinnerung (Gray) und Fiktion (Gallo) zur Debatte. Damit war nicht die künstlerische Qualität des Films an sich in Frage gestellt, jedoch geriet, wie im Fall des Buches zwölf Jahre zuvor, sein Status als treue Wiedergabe einer verifizierbaren Biografie ins Wanken. Die Autorität des Zeugnisses, die auch der Film durch seine Rahmenhandlung beansprucht, gründet definitionsgemäß auf der Verpflichtung zur subjektiv-erinnerten Wahrheit.[84] An diesem Punkt wird überaus deutlich, auf welch dünnes Eis sich fiktionalisierende Genres wie Literatur und Film begeben, wenn sie Repräsentationsversuche der Shoah wagen. Wie Aurélia Kalisky betont, hat der (im folgenden Kapitel dargestellte) Repräsentationsstreit in Frankreich und auch außerhalb eher dazu beigetragen, einen notwendigen Diskurs über das Zeugnis zu umgehen. So hat das Aussprechen von prinzipiellen Darstellungsverboten in keiner Weise zur Klärung der relevanten Frage beigetragen, wo das Zeugnis endet und die Fiktion beginnt.[85] Denn nicht jede Fiktionalisierung hebt die Funktion des Zeugnisses auf, wie zahlreiche literarische Bewältigungsformen von Shoah- und KZ-Überlebenden zeigen. Nicht so sehr die formalen Kriterien sollten in diesem Zusammenhang darüber entscheiden, ob eine Fiktion oder ein Zeugnis vorliegt – so kann dasselbe Erlebnis einmal als mündliche Rede, ein anderes Mal als Gedicht vermittelt werden –, sondern inhaltliche Gesichtspunkte. Ausschlaggebend ist also die, wie Sigrid Weigel es genannt hat, „Geste des Bezeugens“, jener Akt, mit der ein Autor Zeugnis seiner subjektiven Erfahrung ablegt.[86] Diese Unterscheidung bedeutet für einen Film wie *Au nom de tous les miens*, dass es sich hierbei bestenfalls um ein doppelt indirektes Zeugnis handeln kann. Die literarische Zurichtung durch Max Gallo einerseits und die filmische Adaption durch Enrico knicken an zwei Stellen die Verbindung zwischen dem Zeugen und dem empfangenden Gegenüber. Das indirekte Zeugnis lässt sogleich an neuere Romane der französischen Literatur denken, in der jüdische AutorInnen der zweiten Generation von Shoah-Überlebenden auf fiktionale Weise die Stimme des Zeugen realistisch nachahmen und somit zu sekundären Zeugen avancieren.[87] Hätten sich die Zweifel an *Au nom de tous les miens* bestätigt, wäre der Bruch des Zeugnisses allerdings komplett. Dies hätte bedeutet, dass bereits die Geste des Bezeugens am Anfang des Films das Resultat einer Fiktion (im Sinne von Erfindung) gewesen wäre. Ein derartiger Fall sollte wiederum in den 1990er-Jahren bekannt werden und für Furore sorgen. Binjamin Wilkomirski stand hinter dem aufgeflogenen Versuch, mit dem gesamten Arsenal realistischer Darstellung auf literarischem Wege eine KZ-Erfahrung als autobiografisch zu simulieren.[88]

5.3.3. Die Wunde einer versäumten Freundschaft: *Au revoir les enfants* (1987)

Mit einem Goldenen Löwen 1987 am Filmfestspiel Venedig in der Kategorie „Bester Film“ und sieben Césars 1988 ausgezeichnet, zählt *Au revoir les enfants* (dt. „Auf Wiedersehen Kinder“*)* von Louis Malle zu den international bekanntesten Shoah-Filmen der 1980er-Jahre. Allein in Paris lockte der Film über 820.000 Menschen in die Kinos und war somit in Frankreich erfolgreicher als zehn Jahre später *La vita è bella* (rund 780.000 BesucherInnen). Kaum eine andere französische Produktion konnte seither auch nur annähernd so viel kommerziellen Erfolg verbuchen wie *Au revoir les enfants*. Die positive Resonanz muss zunächst der Qualität des Films an sich zugerechnet werden, wenngleich er auf fruchtbaren Boden der Erinnerungskultur fiel, zumal zum Zeitpunkt des Erscheinens das öffentliche Interesse an der Shoah einen neuen Höhepunkt erreicht hatte. Teile der französischen Filmbranche sahen dies anders. Bei der Suche nach Geldgebern bekam Malle von vielen Seiten signalisiert, dass sein Sujet nach all den Filmen über die Besatzungszeit überholt wäre.[89]

Mit einem bescheidenen Budget von 17 Millionen Francs ging Malle Anfang 1987 an die Realisierung seines Projektes. Der Film erschien im Umfeld des Prozesses gegen Klaus Barbie („Der Schlächter von Lyon“), der die öffentliche Aufmerksamkeit für das Thema Nationalsozialismus neu ankurbelte, wodurch Malle plötzlich als der Mann mit dem richtigen Riecher galt. Der französische Regisseur, der nach seinem Skandalfilm *Lacombe, Lucien* für zehn Jahre Frankreich verlassen hatte, um in den USA Filme zu drehen, erklärte allerdings, dass persönliche Motive ihn daran gehinderten hatten, das Filmprojekt *Au revoir les enfants* früher zu realisieren. Hinter dem Film verbarg sich eine Kindheitserinnerung, die offensichtlich eine Verwundung zurückgelassen hatte. Über den Gedanken, den Film zu machen, sagte er:

> „Ich dachte in den 60er Jahren daran, aber es war noch zu nah, zu persönlich. Es war mein Geheimnis, ich fand es schamlos, es kundzutun. Es hat mich von Neuem beschäftigt, als ich 1974 *Lacombe Lucien* gemacht hatte. Wieder hatte ich Angst. […] Im Laufe der Jahre kam der Moment immer näher, wo ich begann, mit dieser Erinnerung meinen Frieden zu finden, so nämlich, dass ich sie wieder aufsuchen konnte.“[90]

40 Jahre sollten vergehen, bis Malle die schmerzliche Kindheitserinnerung in Form eines Filmes „bewältigte“. Der Autor bekannte sich offen zur vorgenommenen Fiktionalisierung der Geschichte. Die konkrete Funktion, die dem Mittel der Fiktion in der künstlerischen Aufbereitung autobiografischer Vergangenheit zukommt, führt, so die Annahme, unter der die folgende Analyse steht, auf die dahinterliegenden Transformationen im kollektiven Gedächtnis der Shoah.

Betrachtet man zunächst den im Film aufgegriffenen historischen Stoff, so behandelt *Au revoir les enfants* den religiös motivierten Widerstand im weiteren Sinn. Die Story ist fast ausschließlich in dem katholischen Internat des Karmeliterordens von Provins in der Nähe

von Fontainebleau situiert, wo im Jänner 1944 die Ordensleitung unter Père Jean (Philippe Morier-Genoud) drei jüdische Jungen vor der nationalsozialistischen Verfolgung versteckt hält. Die Hilfe katholischer und protestantischer Geistlicher und Laien bedeutete – nach lang anhaltendem Schweigen der offiziellen Vertreter, das erst durch die Ereignisse 1942 (Tragen des „Judensterns", Raffles du Vel'd'Hiv') trotz Pétain-Loyalität durch öffentliche Proteste abgelöst wurde – einen quantitativ nicht unbedeutenden Faktor bei der Rettung französischer Juden vor der Deportation.[91] Unter den rund 2000 von Yad Vashem für die Rettung von Juden als „Gerechte" ausgezeichneten Französinnen und Franzosen befinden sich nachweislich vorrangig christliche Geistliche und Laien (sowie Mitglieder lokaler Behörden und der Polizei), womit der nicht exakt quantifizierbare Anteil der religiös motivierten Hilfeleistung doch richtungsweisend bestimmt werden kann.[92] Malles frühere Filme ließen die Kirche alles andere als in gutem Licht erscheinen (v. a. *Le souffle au cour* aus dem Jahr 1970 musste der Kirche als blasphemisch gelten). Der Historiker François Garçon diagnostiziert in *Au revoir les enfants* vor dem Hintergrund seiner früheren Filme die totale Rehabilitierung der katholischen Kirche. Angesichts sich abzeichnender Diskussionen über das Schweigen der Kirche zur Shoah handelt es sich jedenfalls nicht um eine am Zeitgeist orientierte Darstellung.[93] Louis Malle ist wahrlich nicht der Cineast, der sich viel um vergangenheitspolitische Diskurse kümmerte, Eindeutigkeiten waren für ihn untypischer denn widersprüchliche Interpretationsmöglichkeiten. Die Hommage an den kirchlichen Widerstand stellte auch keine Neuheit im französischen Film dar, sondern kann mit Beispielen wie *Le Vieil homme et l'enfant* (1966) und *Un sac de billes* (1975) auf eine gewisse Tradition verweisen. Darüber hinaus treten die Eingeweihten um den Père Jean (Philippe Morier-Genoud) kaum in Erscheinung, sodass von einer filmischen Inszenierung des Widerstands nicht die Rede sein kann. Wie den Kindern bleibt auch dem Filmbetrachter das stille Handeln der Geistlichen verborgen.

Die Erzählperspektive kommt in *Au revoir les enfants* der autobiografisch gefärbten Figur Julien Quentin (Gaspard Manesse) am nächsten. Formal lässt sich dies an der Kameraführung beobachten, die mit einer besonderen Konsequenz den Blickwinkel von Julien wiedergibt. Die Zentralfigur des Films hebt sich von seiner Umwelt mehrfach ab.[94] Im Gegensatz zu den ruppigen Internatskollegen wirkt Julien sensibel und verträumt. Offensichtlich leidet er unter dem Internatsleben und der Trennung von seiner Mutter (Francine Racette). Im Einzelgänger, der sich in eine Bücher- und Traumwelt zurückzieht, findet der Betrachter/die Betrachterin seine Identifikationsfigur. Bezeichnenderweise ist diese es, die als Einzige erkennt, dass der neue Mitschüler Jean Bonnet (Raphael Fetjö) ein Geheimnis mit sich trägt. Der Neuling, der mit seinen schulischen Leistungen alle in den Schatten stellt, wird sogleich Opfer zahlreicher Hänseleien und in keinster Weise in das Klassenkollektiv integriert. Auch Julien lässt ihn zunächst seine Zurückhaltung und sein Misstrauen spüren. Die zwischen Annäherung und Abwehr oszillierende Bekanntschaft und letztlich aufkeimende Freundschaft zwischen Julien und Jean bildet den Kern der Geschichte, welche ihre dramaturgische Energie vor allem aus der wachsenden Neugierde Juliens bezieht. Damit, so muss festgestellt werden, repräsentiert *Au revoir les enfants* nicht in direkter Weise die bereits beschriebene viktimologische Ausrichtung der Erinnerungskultur, da nicht das emphatische Einfühlen

in das Opfer der Verfolgung Ziel der filmischen Repräsentation ist. Die Viktimisierung als zeitgenössische Tendenz des kollektiven Erinnerns offenbart sich im Film dennoch, indem sie – wie zu zeigen sein wird – gewissermaßen im Spiegel gezeigt wird.

Wenngleich in *Au revoir les enfants* die Besatzungszeit facettenreich abgebildet wird, etwa in der Darstellung des Alltags, den Bombenalarmen und der Präsenz der deutschen Besatzungsmacht oder der Rolle der französischen Miliz, gibt sie im Film nicht mehr als historische Kulisse ab. Die Historie tritt hinter die universalen Themen Freundschaft und Verrat zurück. Mit Blick auf das Gesamtwerk Malles gilt es zu konstatieren, dass zahlreiche seiner Kernthemen auch in diesem Film durchkonjugiert werden. Dazu zählt die

> „Doppelmoral der Bourgeoisie, die unmoralische Welt der Erwachsenen durch die Augen von Kindern gesehen, die Nöte des Erwachsenwerdens mit Ängsten und Unsicherheiten, das Böse an sich und das Problem von Ethik und Moral menschlichen Handelns, besonders in Extremsituationen.“[95]

Ein Fokus sei hier einerseits auf die Entwicklung des Themas Freundschaft gelegt, um auf das Einfühlen der zentralen Figur in das Opfer aufmerksam zu machen, andererseits soll an der Konstellation des Verrats das Motiv der „Allgegenwärtigkeit des Bösen“ aufgezeigt werden.

Das Freundschaftsthema folgt einem Modell von Entwicklungsstufen, welche das entscheidende Spannungsmoment im Film begründen. Zunächst wird das Interesse Juliens an Jean eher zufällig geweckt, als Julien während des Unterrichts ein Brief in die Hände fällt, den sein neuer Klassenkollege von seiner Mutter erhalten hatte. Er kann ihn allerdings nicht zu Ende lesen, da er aus dem Klassenzimmer zur Beichte gerufen wird. Der Nimbus des Geheimnisvollen, der Jean umgibt und auf Julien anziehend wirkt, erreicht einen ersten Höhepunkt, als Julien seinen Kameraden im nächtlichen Schlafsaal bei zwei angezündeten Kerzen in unverständlicher Sprache neben dem Bett stehend murmeln sieht. Die Zurückhaltung ablegend durchstöbert er den Spint von Jean und stößt auf dessen wahren Namen Jean Kippelstein, der ihm dessen jüdische Identität verrät. Der Film sorgt dafür, dass der Betrachter immer mehr von der Neugierde Juliens aufgesogen wird und mit ihm hofft, dessen Vertrauen zu gewinnen, um mehr über den ängstlichen, geheimnisvollen jüdischen Jungen zu erfahren. Die individuelle wie kulturelle Andersartigkeit ist der eigentliche Anziehungspunkt für einen Jungen, der sich in seiner Umgebung selbst unverstanden fühlt. Diese Annäherung der Figuren entspricht nicht der autobiografischen Erinnerung – Malle erfuhr von der jüdischen Identität des Mitschülers erst durch die Verhaftung. Vielmehr deckt sich diese Darstellung mit dem zeitgenössischen gesellschaftlichen Phänomen eines erwachenden Interesses für das Judentum bzw. jüdische Identität(en).[96] Über Phasen der Annäherung – zentral ist etwa der Pfadfinderausflug, bei dem sich die beiden verirren und in der Finsternis von deutschen Soldaten aufgegriffen werden, die sie zum Konvent zurückbringen – gewinnt die Freundschaft an Festigkeit und erreicht schließlich einen Höhepunkt. Dieser fällt dramaturgisch mit jener Phase der Filmhandlung zusammen, die im Sinne des klassischen Handlungsaufbaus als Verzögerung der näherrückenden Katastrophe zu bezeichnen

ist.[97] Bei der Filmprojektion von Charly Chaplins „Der Einwanderer" herrscht zum ersten Mal ausgelassene Stimmung. Schüler und Geistliche befinden sich Seite an Seite und genießen den vergnüglichen Film in vollen Zügen. Die Wahl des Films ist freilich nicht zufällig. So können die Bilder beim Betrachter auch Chaplins Hitler-Persiflage *The Great Dictator* in Erinnerung rufen, wenngleich dies nicht Malles zentrale Intention ist. Die Aufnahmen von dem mit Auswanderern besetzten Schiff und dem Eintreffen in New York, das durch eine Großaufnahme der Freiheitsstatue angedeutet ist, sind mit der Reaktion in Jeans Gesicht in Beziehung gesetzt und werden so zu einem Fluchtpunkt der Hoffnung des Kindes, die Freiheit eines Tages zu erreichen.[98] Die filmdramaturgische Funktion der Szene besteht unverkennbar in der Ankündigung der Katastrophe.

Bezeichnend für das zweite zentrale Thema in *Au revoir les enfants,* den Verrat, ist die Einbettung in eine Filmerzählung, welche die Frage von Opfer und Tätern nicht mit einfachen Zuweisungen beantwortbar macht. Der Höhepunkt des Films lässt vielmehr auf ein Konzept von Verantwortung für den Verrat schließen, das sich nicht damit begnügt, die Schuldfrage anhand einzelner Täter abzuhandeln. Malle wendet auf die historische Situation der NS-Verfolgung vielmehr ein universales Modell an. Dies dürfte erklären, warum der Regisseur zunächst eine andere Figur als Protagonist im Sinne hatte: den Küchengehilfen Joseph (François Négret).[99] Wie in *Lacombe Lucien* verbirgt sich hinter dem gehbehinderten Jungen, dessen intellektuelle Fähigkeiten nicht für eine Schullaufbahn ausreichen, der soziale Outsider. Als Schnittstelle zwischen Innen- und Außenwelt betreibt er im Internat einen regen Schwarzmarkthandel mit den Schülern, um sich damit seine Stundenmädchen leisten zu können. Für ihn hat der Betrachter Mitleid und Verachtung zugleich übrig. Zum einen teilt er mit Bonnet und m. E. Julien das Schicksal einer einsamen Kindheit, zum anderen machen ihn sein abfälliges Zuwiderhandeln und seine zynische Sprache zu einer negativ besetzten Figur.[100] Er eignet sich in Summe nicht für die hauptsächliche Zuweisung von Schuld. Unzweifelhaft handelt es sich bei Joseph nicht ausschließlich um einen Täter, sondern gleichfalls um ein Opfer der Gesellschaft. Dies wird offensichtlich, als seine Schwarzmarktgeschäfte auffliegen und Père Jean ihn mit einer rigorosen Entscheidung vor die Tür setzt. Hatte nicht auch Julien mit Joseph verhandelt, obwohl er laut Verordnung der Geistlichen seine privaten Nahrungsmittel mit den Kollegen teilen hätte müssen? Die in die Affäre involvierten Schüler kommen hingegen mit einem Hausarrest davon. Und wie weit lässt sich die Entscheidung des Geistlichen rechtfertigen? Als moralische Autoritätsinstanz hatte sich der kapitalismuskritische Père Jean schon bei der sonntäglichen Predigt hervorgetan, wo er die versammelte Bourgeoisie heftig unter Beschuss nahm, indem er einen Zusammenhang zwischen den „materiellen Reichtümern" und dem erbarmungslosen Egoismus der Menschen herstellte und damit implizit die Passivität der Franzosen gegenüber den in Not geratenen Menschen kritisierte.[101] Die Predigt bediente sich christlicher Sprachcodes, die entschlüsselt als Aufruf verstanden werden konnten, verfolgte Juden zu unterstützen. Die Entlassung Josephs hinterlässt hingegen einen ambivalenten Eindruck vom stillen Helden des Films, der damit den Verrat, durch den Joseph Rache an einer Gesellschaft nimmt, in Gang bringt. Der Geistliche kann in der Situation seinem Programm eigentlich nicht gerecht werden, sondern agiert gemäß der ausgrenzenden gesellschaftlichen Ordnung. Zudem musste er ahnen, dass er mit seiner Entscheidung

seine eigene Sache und damit sein Leben in Gefahr brachte. Joseph erinnert Julien unmittelbar nach der Verhaftung Bonnets daran, dass er ausbaden musste, woran alle beteiligt waren: „Spiel dich nur nicht auf. Das habt ihr euch selbst zu verdanken. Die haben mich doch nur rausgeworfen, weil ich mit euch feinen Herren Geschäfte gemacht habe. […] Ihr sollt euch nicht so aufspielen, sag ich dir. Wir haben Krieg, mein Kleiner."[102] Dass niemand die Verantwortung ganz von sich weisen kann, bleibt somit eine latente *message* des Films.

Diese Konstruktion des Verrats auf der Ebene der Filmhandlung fügt sich in ein Konzept von der „Omnipräsenz des Bösen" ein, die Malles Filme vielfach kennzeichnet und seiner Weltsicht Ausdruck verleiht.[103] So korreliert die historische Bedrohung durch den Krieg und die NS-Verfolgung, die zunächst außerhalb der Klostermauern verbannt werden kann, mit einer alltäglichen Form der Gewalt und Boshaftigkeit innerhalb der scheinbar von der bösen Umwelt gut abgesicherten Ordnung des Konvents. Zugespitzt formuliert ließe sich sagen, dass die friedliche, auf christlichen Grundsätzen wie Nächstenliebe basierende Ordnung von zwei Seiten bedroht ist.[104] Zum einen von innen, wenn man sich das Internatsleben vor Augen führt, das Malle am Beginn des Films so detailreich schildert. Anstatt auf die sprichwörtliche Unschuld der Kinder zu setzen, offeriert der Regisseur ein von kindlichem Egoismus, Bosheit und Kampf geprägtes Bild im Kloster. Die katholische Internatsleitung und die jugendlichen Schützlinge befinden sich vielmehr in zwei voneinander isolierten Sphären desselben Mikrokosmos. Das offizielle Leben der katholischen Erziehungsanstalt samt ihrem sakralen Dekor wahrt nach außen einen Anschein, der in einem krassen Gegensatz zur Lebenswelt der Jugendlichen steht, die ständig vor den abfällig als *babasses* bezeichneten Autoritätspersonen auf der Flucht sind und in eine Gegenöffentlichkeit abtauchen. Das kriegerische Stelzenduell während einer Unterrichtspause versinnbildlicht die Allgegenwärtigkeit von Gewalt in einer scheinbar von der Geschichte abgeschotteten Welt. Nach außen scheint die Klosterordnung, die durch das Verstecken jüdischer Schüler beim Betrachter an Prestige gewinnt, durch Bombardements, die französische Miliz und die deutschen Besatzer bedroht. Zwar setzt Malle bewusst durchwegs freundliche deutsche Soldaten in Szene, ihr sporadisch unerwartetes Auftauchen signalisiert jedoch ein kontinuierliches Nähertreten der Gefahr für den Protagonisten Jean Bonnet. Gerade dadurch, dass die Rolle des „deutschen Nazis" vom stereotypen Bild des *bad guy* abweicht, wird das Konzept der „Allgegenwärtigkeit des Bösen" gestärkt. Es handelt sich gewissermaßen um eine Umkehrung der zum Beispiel in *La Passante du Sans-Souci* angedeuteten Form von Universalisierung, in welcher die historische Figur des Nazis zum Prototyp des Bösen mutiert, wie dies in zahlreichen Spielfilmen in den 1990er-Jahren zu beobachten war.[105] Das heißt, in *Au revoir les enfants* werden weder die Nationalsozialisten noch die jüdischen Opfer zu rein metaphorischen Referenzpunkten enthistorisiert, um als universale Kategorien weiterdienen zu können. Der Film interpoliert vielmehr eine konkrete Weltsicht in eine historische Extremsituation, mit dem Ziel, am konkreten Beispiel Gewalt, Täterschaft und Verantwortung in ihrer Komplexität aufzuzeigen. Er begnügt sich also nicht damit, sich auf eine Position der *political correctness* zurückzuziehen, welche Opfer und Täter zu unterscheiden und zu benennen weiß, sondern plädiert für ein Verständnis der Geschichte, das die Verantwortung auf die Gesellschaft als System ausdehnt.

In diesem Konzept war es nur konsequent, die Frage der Verantwortung auch auf die Hauptfigur auszudehnen. Umso mehr, als es Malle darum ging, die autobiografischen Schuldgefühle gegenüber dem Tod des Freundes zu berücksichtigen und auszudrücken. Julien wird so Teil des Verrats seines jüdischen Freundes. Explizit wird die Komplizität beim Eindringen der von Joseph auf den Plan gerufenen Gestapo in das Klassenzimmer. Als der korrekt-sachliche Gestapobeamte Dr. Müller nach dem Aufenthaltsort eines Jean Kippelstein fragt, richtet Julien seinen Blick für einen Moment auf Jean und trägt so implizit zur Identifizierung des gesuchten Juden bei. Malle sagte über die Szene: „I added Julien's look. Unconsciously, I was trying to express something very obvious – my guilt, or at least a sense of responsibility."[106] Wiederum beruht die dramaturgische Energie der Filmhandlung auf der Tarnung „des Bösen" hinter menschlichen Zügen. Der Betrachter findet keine universalisierbare *bad guy*-Figur vor, die ein sicheres Ventil für Schuldzuweisungen bedeuten könnte. Stattdessen erklärt Müller den Schülern sachlich wie ein Lehrer: „Dieser Junge ist nämlich kein Franzose. Dieser Junge ist ein Jude. Und diesen Juden hier bei euch zu verstecken, war von eurem Direktor ein gravierendes Vergehen gegenüber der Besatzungsmacht."[107]

Die letzte Szene verdient allein aufgrund ihrer überwältigenden emotionalen Wirkung Erwähnung. Zudem enthält sie die einzige direkte Bezugnahme auf die Shoah. Gleichzeitig stellt sie den katastrophalen Folgen des Verrats die sich versichernde Freundschaft zwischen Jean und Julien gegenüber. Im Hof des Internats nehmen, nachdem neben Jean noch zwei weitere jüdische Kinder im Kloster aufgespürt wurden, die Schüler vor der Gestapo Aufstellung, um kontrolliert zu werden. Im Gegensatz zu den Kameraeinstellungen des übrigen Films geben Panoramaaufnahmen den Blick über die Klostermauern frei, womit die zuvor suggerierte schutzbietende Abgeschlossenheit des Internats auch visuell aufgehoben ist. Gleichzeitig funktioniert die Binnenwelt nicht mehr nach den bekannten Regeln. Die Pater sind ihrer Autorität über die Kinder beraubt, befinden sich plötzlich gemeinsam mit ihren Schützlingen einer anderen Autorität gegenüber. Aus den kindlichen Quälgeistern, die in ihrem Mikrokosmos die Welt um sich nicht wahrnahmen, werden betroffene Jugendliche, die Mitgefühl und Mut beweisen. Als Père Jean und die drei jüdischen Kinder vor der versammelten Schülerschaft vorbeigeführt werden, bricht ein Schüler die beklemmende Stille und ruft dem Geistlichen nach: „Auf Wiedersehen, Pater Jean!" Andere Stimmen folgen. Père Jean wendet sich kurz um und antwortet mit fester Stimme: „Auf Wiedersehen, Kinder! Bis bald!" In einem Durcheinander von Stimmen verabschieden sich die Schüler von dem Geistlichen. So ist das Filmende mit einem positiven Grundton ausgestattet, indem es einerseits dem unspektakulären Heldentum des Geistlichen ein Denkmal setzt und andererseits an der mutigen Reaktion der Jugendlichen verdeutlicht, dass Menschen aufgrund von Erfahrungen und Ereignissen „wachsen" können. Die Schlusseinstellung zeigt den Blickkontakt zwischen Julien und Jean, der als letztes durch das offene Tor verschwindet und die Verbindung zwischen den beiden Kindern bestätigt. Der lange tränenerfüllte Blick von Julien auf das leere Tor wird durch die Stimme des Autors Louis Malle aus dem Off begleitet: „Bonnet, Négus und Dupré sind in Auschwitz umgekommen, Pater Jean im Lager von Mauthausen. Die Schule blieb bis Oktober 1944 geschlossen. Mehr als 40 Jahre sind seither vergangen. Aber solange ich lebe, werde ich mich an jeden Augenblick dieses Januarmorgens erinnern."[108]

Die Präsenz der Shoah im kollektiven Gedächtnis ist in *Au revoir les enfants* unverkennbar jener außerfilmische Rahmen, der die emotionale Wirkung des Films wesentlich beeinflusst. Filmimmanent gibt es außer der extradiagetischen Erzählstimme am Schluss keine Referenz zur Verfolgung und Deportation der jüdischen Bevölkerung. Malle kann für *Au revoir les enfants* auf alle historischen Erklärungen verzichten, um den Bogen seiner konventionell strukturierten Handlung zu spannen und zu einem überwältigenden Ende zu führen. Die Analyse des Films zeigt zudem, wie der Film um die Darstellung historischer Details strukturiert ist und zugleich in seiner Bauweise filmdramaturgischen Techniken folgt, welche die emotionale Wirkung des Films zweifelsohne optimieren. Der Film zeichnet sich zudem durch eine filmisch-künstlerische Inszenierung aus, die in dieser Form für einen autobiografisch orientierten Film bis dahin beispiellos ist. Sie besteht nicht darin, die Beziehung zwischen jüdischen und nicht-jüdischen Protagonisten in das Zentrum einer Filmhandlung zu stellen. Hierbei handelt es sich um eine bereits klassische Figurenkonstellation in Shoah-Filmen. Bezeichnend ist die Konsequenz, mit der Malle Julien zum perspektivischen Fokus einer Annäherung und schrittweisen Identifikation mit der Opfer-Figur macht. Den dramaturgisch gesteuerten Identifikationsprozess mit dem Opfer vollzieht der Betrachter/die Betrachterin folglich über die zentrale Identifikationsfigur im Film, nämlich Julien. Das emphatische Einfühlen in das Opfer durch ein Nicht-Opfer ist – soweit hat die Auswertung des Films vor Augen geführt – das zentrale Thema des Films und damit eine Widerspiegelung der erinnerungskulturellen Verschiebungen, welche die zusehende Dominanz des Shoah-Gedenkens in den 1980er-Jahren mit sich brachte: die Empathie mit den Opfern, im Sinne von *victims*. Anders gesagt: Die allgemeine Tendenz der Viktimisierung der Shoah-Erinnerung findet in der wachsenden Zuneigung zwischen Julien und Jean ihre Entsprechung. In einer zusehends viktimologisch ausgerichteten Erinnerungskultur eignen sich Kinder ganz besonders als Opfer. Neben dem bereits beschriebenen Stereotyp der Weiblichkeit, die Opferdarstellungen bevorzugt zukommt, durchdringen kindliche und infantilisierte Opfer den kollektiven Darstellungs- und Bilderhaushalt der Shoah.[109] Grund dafür ist nicht zuletzt die leichtere Universalisierbarkeit von Kinderbildern, wie Marianne Hirsch feststellt: „Da sie weniger individualisiert und weniger durch Besonderheiten einer Identität charakterisiert sind, laden Kinder zu vielfachen Projektionen und Identifikationen ein.“[110] Dass *Au revoir les enfants* nicht zufällig mit dem erinnerungskulturellen Grundton einer zusehenden Identifikation mit den Opfern seit den 1980er-Jahren zusammentrifft, wird einmal mehr deutlich, wenn man noch einmal die persönliche Geschichte des Autors Louis Malle im Umgang mit der Kindheitserinnerung berücksichtigt. In einem Interview für *Le Monde* betonte er, dass der Film für ihn Ausdruck eines langwierigen Bewältigungsprozesses der prägenden Kindheitserfahrung war. Das Mittel der fiktionalisierten Darstellung stand dabei im Dienst eines retrospektiven Wunsches, der an das persönliche Eingeständnis geknüpft war, dass es diese Sympathie für den jüdischen Klassenkollegen 1944 zu keinem Zeitpunkt gegeben hatte:

> „Vielleicht ist der Moment gekommen, den wahren Grund zu nennen, den Hauptgrund, der mich dazu getrieben hatte, *Au revoir les enfants* zu drehen. Er ist schreck-

> lich. Eigentlich hat meine Freundschaft zu dem echten Bonnet, diese Freundschaft, von der ich so sehr geträumt habe, nie existiert. Nur sehr flüchtig und ansatzweise. Bis er kam, war ich ein guter Schüler, immer der Beste in Französisch. Er war größer, stärker, besser als ich. Ich hasste ihn. […] Über 40 Jahre später wollte ich Bonnet schließlich sagen, dass ich ihn mochte.“[111]

Die Eröffnung kommt einem individuellen Schuldeingeständnis gleich, die als Voraussetzung für die Entstehung des Films zu werten ist. Er ist somit Teil einer persönlichen Erinnerungsarbeit, die in ihrer Konfiguration der Tendenz entspricht, die Erinnerungskultur in einer Weise zu gestalten, welche die nachträgliche Identifikation mit den Opfern fördert. Genau dies zeichnete sich in der öffentlichen Erinnerung der 1980er-Jahre immer deutlicher ab und fand im Format des Spielfilms ihre bestmögliche Ausgestaltung. Der Erfolg, den *Au revoir les enfants* dabei zu erzielen vermochte, verdankt sich damit einerseits sicherlich der zeitgemäßen Repräsentation der Vergangenheit, andererseits dem cineastischen Genie Louis Malles.

Anmerkungen

1 „A Auschwitz, on a gazé que des poux.“
2 Vgl. Michel Winock, La France et les Juifs. De 1789 à nos jours. Paris 2004, S. 329f; Henry Rousso, Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours. Paris [2]1990, S. 163–168.
3 Wörtliche Übersetzung des Buchtitels, den der Historiker Vidal-Naquet seiner wissenschaftlichen Antwort auf den Negationismus gab: Pierre Vidal-Naquet, Les assassins de la mémoire. Paris 1987.
4 Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 176. Zum Negationismus in Frankreich heute vgl. Henry Rousso, Le dosssier de Lyon III. Le rapport sur le racisme et le négationnisme à l'université Jean-Moulin. Paris 2004.
5 Vgl. Winock, France (Anm. 2), S. 377.
6 Vgl. Yves Trotignon, Les témoignages écrits et la communauté juive, in: Le monde juif, in: Revue d'Histoire de la shoah (168) 1998, S. 127–140, v. a. S. 135.
7 Vgl. Michel Wieviorka, La tentation antisémite. Haine des Juifs dans la France d'aujourd'hui. Paris 2005, S. 138f.
8 Im Folgenden: Winock, France (Anm. 2), S. 341–345.
9 „On pourrait dire que c'est nous qui sommes traités comme étaient traités les juifs en Allemagne, aujourd'hui. Est-ce que la mafia cosmopolite ira jusqu'à nous faire porter l'étoile tricolore?“ So bei einer Parteifeier 1988, zitiert nach Winock, ebd., S. 343.
10 Arno Gisinger, Vel'd'Hiv' und Ordaour sur Glane oder: La compétition des mémoires, in: Rolf Steininger (Hg.), Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 329–343, hier S. 342.
11 Katharina Wegan, Monument-Macht-Mythos. Frankreich und Österreich im Vergleich nach 1945, Innsbruck/Wien/Bozen 2005, S. 324.
12 Vgl. Karin Urselmann, Die Bedeutung des Barbie-Prozesses für die französische Vergangenheitsbewältigung. Frankfurt a. M. u. a. 2000.
13 „C'est le premier Français condamné pour complicité de crimes contre l'humanité.“ Winock, France (Anm. 2), S. 347. Der Abschnitt folgt seinen Ausführungen ebd., S. 346f.
14 Vgl. Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 164.
15 Vgl. etwa Daniel Levy/Natan Sznaider. Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust. Frankfurt a. M. 2007 (2001), S. 156; vgl. Detlef Junker, Die Amerikanisierung des Holocaust. Über die Möglichkeit das Böse zu externalisieren und die eigene Mission fortwährend zu erneuern, in: Petra Steinbacher (Hg.), Die Finkelstein-Debatte. München 2001, S. 122–139.

16 Im Folgenden: Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 168–172.
17 Vgl. Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Berlin ²2007, S. 308–317.
18 Die Angaben folgen Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 168–172.
19 Vgl. Annette Wieviorka, L'ère du temoin. Paris 2002 (1998), S. 129f.; Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 171f.
20 Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust" zu „Der Untergang", in: VfZ 1/2007, S. 1–32, hier S. 5, vgl. im Folgenden ebd., S. 5–7.
21 Vgl. Shlomo Sand, Le XXe siècle à l'écran. Paris 2004, S. 326f.
22 Die Werte greifen auf die Statistik von Baron zurück, vgl. Lawrence Baron, Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema. Lanham 2005, S. 25.
23 Levy/Snzaider, Erinnerung (Anm. 15), S. 156.
24 Vgl. Edith Dörfler, Schatten des Grauens. Zur Problematik von Filmen über den Holocaust, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 22–39, hier S. 29–31.
25 Vgl. Insa Eschebach, Öffentliches Gedenken. Deutsche Erinnerungskulturen seit der Weimarer Republik. Frankfurt a. M. 2005, S. 187.
26 Ebd.
27 Vgl. Heidemarie Uhl, Gedächtnis – Konstruktion kollektiver Vergangenheit im sozialen Raum, in: Christina Lutter/Margit Szöllösi-Janze/Heidemarie Uhl (Hg.), Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen. Innsbruck u. a. 2004, S. 139–158, hier S. 141.
28 Zum Begriff des negativen Gedächtnisses vgl. Reinhard Koselleck, Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses, in: Volkhard Knigge/Norbert Frei (Hg.), Verbrechen erinnern, Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord. München 2002, S. 21–32.
29 Uhl, Gedächtnis (Anm. 27), S. 141.
30 Sigrid Weigel, Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen, in: Dies. (Hg.), Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern. München 2007, S. 11–37, hier S. 15f.
31 Die Filme konnten auf Basis der in Kap. 1 genannten Filmografien ermittelt werden.
32 Vgl. Caroline Joan Picart, The Holocaust Film Sourcebook, Vol 1. Westport 2004, S. 107.
33 Vgl. ebd., S. 108. Petiot wurde 1946 wegen Mordes an zwischen 27 und 63 Menschen angeklagt und zum Tod verurteilt.
34 Dieser Film findet sich einzig in der Filmografie von Claudine Drame und erhält kaum Beachtung, Vgl. Claudine Drame, Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma 1945–1985. Genf 2007, S. 273.
35 Die Zahlen stammen von Rousso, Syndrome (Anm. 2), S. 311.
36 Vgl. Picart (Anm. 32), S. 390; Lexikon des internationalen Films, S. 1569.
37 Vgl. Antoine de Baecque/Serge Toubiana, François Truffaut. Biographie. Egmont ²2004, S. 552–557, S. 576–586.
38 Von der Plotwahl ganz in der etablierten Tradition bezieht sich die auf keinerlei literarische oder wahre Begebenheiten basierende Handlung auf die Ereignisse der Jahre 1942 bis 1944 in Paris. Ein deutsch-jüdischer Theaterregisseur, Lucas Steiner (Heinz Bennent), ist gezwungen, unterzutauchen und die Leitung seines Theaters Montmartre seiner Frau Marion (Catherine Deneuve) zu überlassen. Er versteckt sich im Keller des Theaters, während man der Belegschaft glaubhaft macht, dass er sich in Südamerika befindet. Der Titel referiert auf die offizielle Auflage, das Haus rechtzeitig vor der letzten Metro zu schließen.
39 Vgl. Annette Insdorf, Indelible Shadows. Film and the Holocaust. Cambridge u. a. ³2007 (1983), S. 87.
40 Vgl. ebd.
41 Eine gute Darstellung bieten dazu: Silke Wenk/Insa Eschebach, Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung, in: Dies. (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt a. M./New York 2002, S. 13–38, hier vor allem S. 31.
42 Waltraud Heindl/Claudia Ulbrich, Editorial, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 12. Jg., 2001, S. 235–238, hier S. 235.
43 Zur Feminisierung der Opfer vgl. die Fallstudie zu Schindlers Liste von: Judith E. Doneson, The Feminization of the Jew in „Schindler's List", in: Yosefa Loshitzky (Hg.), Spielberg's Holocaust. Critical Perspective on „Schindler's List". Bloomington/Indianapolis, S. 140–152.

44 Ebd., S. 237. Untersucht ist dieses Phänomen beispielsweise an der Heldenstilisierung der Kosmonautin Valentina Wladimirowna Tereschkowa, vgl. Silke Satujkow/Rainer Gries, Sozialistische Heldinnen. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 12. Jg., 2001, S. 335–340.

45 Karin Liebhart/Béla Rásky, Helden und Heldinnen in nationalen Mythen und historischen Erzählungen Österreichs und Ungarns, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 12. Jg., 2001, S. 239–264, hier S. 240.

46 Vgl. etwa Levy/Sznaider, Erinnerung (Anm. 15), S. 156.

47 Ebd.

48 So Truffaut selbst über seinen Film, vgl. Insdorf, Shadows (Anm. 39), S. 106.

49 Die deutsche Zitation entstammt der DVD-Edition: Jacques Rouffio, Die Spaziergängerin von Sans-Souci, Galileo Medien AG.

50 Vgl. dazu auch die allgemeinen Ausführungen zur Erinnerungskultur bei: Eschebach, Gedenken (Anm. 25), S. 40.

51 Auf die wissenschaftliche Diskussion um die sogenannte Holocaust-Education wird in Kap. 7 eingegangen.

52 Joseph Kessel, La Passante du Sans-Souci. Paris 1936. Vgl. hier auch: Alain Tassel, La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel. Paris 1997, S. 57f.

53 Im Folgenden vgl. http://www.licra.org/index.php?section=detail&start=0&id=2257 (7.8.2008). Die Webseite der LICRA enthält eine detaillierte Darstellung dieser Begebenheit, die zur Gründung der Vereinigung führte, wie im Folgenden ausgeführt wird.

54 Vgl. ebd.

55 Henry Taylor, Von der Besonderheit biographischer Figuren. Young Mr. Lincoln als Genrefall, in: ÖZG 4/1997, S. 484–502, hier S. 484.

56 Ebd., S. 484f.

57 Vgl. Insdorf, Shadows (Anm. 39), S. 15.

58 Taylor, Besonderheit (Anm. 55), S. 485.

59 Natalie Zemon Davis, Heroes, Heroines, Protagonists, in: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft 12. Jg., 2001, S. 322–328, hier S. 324.

60 Vgl. Etwa Markus Meckl: Sie kämpften für die Ehre. Zur symbolischen Bedeutung des Warschauer Ghettoaufstandes, in: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Band 46, 1998, S. 320–328.

61 Vgl. Weigel, Schauplätze (Anm. 30), S. 13–15.

62 Gerhard Botz, Widerstand, Überleben und Identität. Zeithistorische und biographiegeschichtliche Überlegungen, in: Alexander Friedhmann/Elvira Glück/David Vyssoki (Hg.), Überleben der Shoah – und danach. Spätfolgen der Verfolgung aus wissenschaftlicher Sicht. Wien 1999, S. 42–57, hier S. 48. Im Folgenden vgl. ebd., S. 47f.

63 „Garde-toi Martin jusqu'au bout. Seule la vie est sacrée. Souviens t'en. Mais la survie en elle-même n'a pas de sens. C'est pour qui tu survis qui est important. Un jour tu auras des enfants. Donne-leur tout de toi parce que les enfants c'est notre avenir, comme toi, tu es le mien."

64 „C'est vrai, je suis un descendant d'un grand peuple biblique, un peuple qui a connu des persécutions depuis des siècles, des siècles. Des rois, des empereurs, des dictateurs ont essayé de tuer le peuple juif. Malgré tout nous sommes toujours restés, je disais, indestructibles. Un peu de cette indestructibilité aussi était préservée en moi parce que je me suis reconnu à travers mon peuple. Je pense que l'homme a besoin d'une appartenance." Martin Gray, in: Martin Gray, le survivant, Bonusfilmmaterial der DVD-Edition: Robert Enrico, Au nom de tous les miens, Studio Canal.

65 Botz, Widerstand (Anm. 62), S. 48; Vgl. etwa: Michael Pollak, L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité. Paris 1990. Einen vortreffliche Zusammenschau von Identitätstheorien in diversen geisteswissenschaftlichen Disziplinen bietet: Peter, Zima, Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne, Tübingen u. a. 2000.

66 Michail Ryklin, Varam Salamovs Erzählungen aus dem Gulag – Das Martyrium des nackten Lebens, in: Sigrid Weigel (Hg.), Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern. München 2007, S. 287–289, hier S. 289.

67 Ebd., Warlam Schalamow, Geschichten aus Kolyma. Frankfurt a. M. 1983.

68 Ebd., S. 289.
69 Dörfler, Schatten (Anm. 24), S. 31, vgl. Sven Kramer, Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999, vor allem S. 13–17.
70 Kramer, Widerstreit, ebd., S. 14.
71 Dörfler, Schatten (Anm. 24), S. 32.
72 Ebd.
73 Taylor, Besonderheit (Anm. 55), S. 493f.
74 Vgl. Dörfler, Schatten (Anm. 24), S. 36, vgl. dazu auch die Position der Fotografin Susan Sontag: Susan Sontag, Das Leiden anderer betrachten. Frankfurt a. M. 2005.
75 Vgl. Waltraud Wende, Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust, in: Waltraud Wende (Hg.), Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 9–23, hier S. 17f.
76 Die TV-Reichweite konnte nicht ermittelt werden. Die Kinofassung zählte allein in Paris rund 280 000 BesucherInnen. Vgl. die Zahlen der Bibliothèque du film: http://cinema.encyclopedie.films.bifi.fr/index.php?pk=48372 (20.8.2008).
77 Vgl. Picart, Holocaust (Anm. 32), S. 42–44.
78 „On ne met pas en doute l'honnêteté de Robert Enrico. Mais sa mise en scène vacille dans les scènes du camp de Treblinka, lorsque les figurants nus, hommes, femmes et enfants jouent les victimes de la chambre à gaz – cela devient impudique si l'on songe à *Nuit et brouillard* d'Alain Resnais […]." Jacques Siclier, Un feuilleton pour Martin Gray, in: Le Monde, 11.11.1983.
79 Vgl. Jean Baudrillard, L'histoire. Un scènario, in: Ders., Simulacres et Simulation. o. O. 1981; Der Aufsatz findet sich bei Dörfler, Schatten (Anm. 24), S. 38, ausgewertet.
80 Vgl. Jean-Marc Théolleyre, Roman et brouillard, in: Le Monde, 27./28.11.1983.
81 Vgl. ebd; vgl. Martin Gray, Une lettre de M. Martin Gray, in: Le Monde, 11.12.1983.
82 Auf Deutsch: Gitta Sereny, Am Abgrund: Gespräche mit dem Henker. Franz Stangl und die Morde von Treblinka. München ³1997.
83 „Quand on se trompe, il est d'une élémentaire loyauté de le reconnaître. J'ai vu à deux reprises M. Martin Gray. Il m'a fourni un nombre important d'attestations qui, à moins d'être à leur tour mises en doute, établissent, sans conteste, la réalité de son séjour à Treblinka et de sa présence au ghetto de Varsovie. Je présente donc sur ce point mes excuses à M. Martin Gray et aux lecteurs du Monde." Une lettre de M. Vidal-Naquet. Martin Gray et le camp de Treblinka, in: Le Monde, 29./30.1.1984.
84 Vgl. etwa: Paul Ricœur, Zwischen Gedächtnis und Geschichte, in: Transit (22) 2001/2002, S. 3–17, hier S. 8.
85 Vgl. Aurélia Kalisky, Das literarische Zeugnis zwischen ‚Gestus des Bezeugens' und literarischer Gattung, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.), Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 37–55.
86 Vgl. ebd. Kalisky schlägt daher für Fälle à la *Au nom de tous les miens* den Begriff des fiktionalisierten Zeugnisses vor, ebd., S. 37. Vgl. auch Sigrid Weigel, Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics', juristischem und historiografischem Diskurs, in: Einstein Forum, Jahrbuch 1999. Berlin 2000, S. 111–135.
87 So z. B. *Le non de Klara* von Soazig Aaron; vgl. Kalisky, Zeugnis (Anm. 85), S. 54.
88 Vgl. hierzu die Studie von Stefan Mächle, Der Fall Wilkomirski. über die Wahrheit einer Biographie. Zürich u. a. 2000.
89 Interview mit Françoise Aude und Jean-Pierre Jeancolas, in: Positif (320), Oktober 1998, S. 29–39. Auf Deutsch zitiert nach dem Booklet der DVD Louis Malle, Auf Wiedersehen Kinder. Concorde 2007.
90 „J'y ai songé dans les années 60, mais c'était encore trop proche, trop intime. C'était mon secret, je jugeais impudique de le livrer. Cela m'a à nouveau traversé l'esprit au moment de *Lacombe Lucien*, en 1974. J'ai eu peur encore une fois. […] Au fil des ans donc, ce moment devenait de plus en plus présent. Je commençais à faire la paix avec ce souvenir, à savoir que je pourrais bientôt le revisiter." Louis Malle (Interview von Danièle Heymann), La blessure d'une amitié perdue, in: Le Monde, 4.10.1987.
91 Vgl. dazu z. B. Henry Rousso, Les années noires. Vivre sous l'occupation, Paris 2004 (1992), S. 100f. Neben der realen Hilfe zur Rettung von Juden dürfen allerdings andere Gründe nicht übersehen werden, die dazu bei-

trugen, dass drei Viertel der französischen Juden der Vernichtung entkommen konnten: Die große Dispersion der jüdischen Bevölkerung auf einem großen geografischen Gebiet, größere Möglichkeit zur Flucht über die Häfen, die italienische Zone, die relativ geringe Anzahl von 3000 deutschen Polizisten, das vergleichsweise frühe Ende der Deportationen durch die Befreiung des Landes im August 1944. Vgl. ebd.

92 Vgl. Winock, France (Anm. 2), S. 258–264; Kaspi, Juifs, S. 348–352.

93 Vgl. François Garçon, Cinéastes français face au souvenir du nazisme, in: Vingtième Siècle. Revue d'histoire (23) 1989, S. 111–116, hier S. 112; vgl. die Einschätzung bei: Peter Hawkins, Louis Malle: a European outsider in the American mainstream, in: Wendy Everett (Hg.), European Identity in Cinema. Chicago 2005, S. 35–40, hier S. 37.

94 Die Angaben folgen hier: Reiner Poppe, Louis Malle. Au revoir les enfants. Auf Wiedersehen Kinder. Stuttgart 2007, S. 37f.

95 Ebd., S. 10.

96 Vgl. Winock, France (Anm. 2).

97 Vgl. Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse. München 2002, S. 81.

98 Vgl. Wendy Everett, The Seeing Century. Film, Vision and Identiy. Amsterdam 2000, S. 49–59.

99 Vgl. Poppe, Malle (Anm. 94), S. 42.

100 Vgl. ebd., S. 41.

101 Vgl. auch die Analyse bei Garçon, Cinéastes (Anm. 93), S. 114f.

102 „Fais pas le curé, j'te dis. Tout ça c'est de votre faute. Si j'avais pas fait d'affaires avec vous, il m'aurait jamais foutu à la porte. […] Fais pas le curé, j'te dis. C'est la guerre mon vieux." Originalzitat laut Filmdrehbuch: Wolfgang Ader (Hg.), Louis Malle. Au revoir, les enfants. Scénario, Stuttgart 1993, S. 118f.

103 Vgl. Poppe, Malle (Anm. 94), S. 10.

104 Ich folge hier im Wesentlichen der Interpretation: ebd., S. 48.

105 Vgl. Matthias N. Lorenz, Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach Schindler's List, in: Sven Kramer (Hg.), Die Shoah im Bild. München 2003, S. 267–296, hier S. 267f.

106 Zitiert nach: Insdorf, Shadows (Anm. 39), S. 85

107 „Ce garçon n'est pas un Français. Ce garçon est un juif. En le cachant parmi vous, vos maîtres ont commis une faute très grave vis-à-vis des autorités d'occupation." Ader, Malle (Anm. 102), S. 111f.

108 „Bonnet, Négus et Dupré sont morts à Auschwitz, le Père Jean au camp de Mauthausen. Le collège a rouvert ses portes en octobre 1944. Plus de quarante ans ont passé, mais jusqu'à ma mort je me rappellerai chaque seconde de ce matin de janvier." Ebd., S. 123.

109 Vgl. dazu Marianne Hirsch, Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung, in: Silke Wenk/Insa Eschebach (Hg.), Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt/New York 2002, S. 203–226, im Folgenden v. a. S. 214.

110 Ebd.

111 „Peut-être le moment est-il venu de dire la raison profonde, la raison première qui m'a poussé à tourner *Au revoir les enfants*. Elle est terrible. En fait, mon amitié pour le vrai Bonnet, cette amitié dont j'ai tant rêvé, elle n'a jamais existé. Que très furtive, inachevée. Lorsqu'il est arrivé, j'étais bon élève, toujours premier en français. Lui était plus grand, plus fort, meilleur que moi. Je le détestais. […] Plus de quarante ans après j'ai voulu dire enfin à Bonnet que je l'aimais." Malle, Blessure (Anm. 90), S. 9.

6. „Bilderverbot“ – Der Streit um die Darstellbarkeit der Shoah in Frankreich

In der jüngeren Gedächtnisgeschichte der Shoah bildet der (vor allem von WissenschaftlerInnen und Intellektuellen ausgetragene) Streit um die Darstellbarkeit bzw. die angemessene Darstellung der Shoah ein eigenes Kapitel. Er trat in voller Vehemenz in den 1990er-Jahren auf und entzündete sich mehrfach anlässlich international erfolgreicher Spielfilme. Der Darstellungsstreit setzte somit an jener Stelle ein, an der 50 Jahre nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges die Generation der Shoah-Überlebenden im Verschwinden begriffen war. Das Ringen um „rechte“, „angemessene“ oder „erlaubte“ Darstellung deutet an, dass es hier um mehr als eine rein wissenschaftliche Frage geht. Die Ästhetisierungsdebatte ist in ihrem Kern getragen von moralischen Gesichtspunkten, insofern es um die zukünftige Verbindlichkeit des Gedächtnisses geht. Nach Jan Assmann ist dieser Streit um eine gewisse Form der Erinnerung charakteristisch für den Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis der Shoah. Die Ausprägung des Darstellungsstreites wurzelt jedoch auch in der Ereignisstruktur der Shoah selbst. Mit welchen Mitteln kann das Verbrechen Auschwitz in der Kunst, der Literatur, der Wissenschaft überhaupt dargestellt bzw. vergegenwärtigt werden? Diese Frage hat unabhängig voneinander in diversen wissenschaftlichen Disziplinen Nachdenkprozesse ausgelöst, die mit dem Schwinden der primären Zeugenschaft der Überlebenden ins Zentrum der Reflexion traten und „im Kern auf die Frage der *Authentizität* der jeweiligen Darstellungs- und Erinnerungskonzepte“ abzielten. „Wie sind ‚wirkliche‘ und vor allem wirksame Aussagen nach und über Auschwitz formulierbar, wenn es unmöglich ist, die Vergangenheit authentisch zu erfahren?“[1] Authentizität oder authentische kulturelle Repräsentation bedeutet für jede der genannten Sparten etwas anderes. Im geschichtswissenschaftlichen Kontext besteht die angemessene, einzig legitime Art der Repräsentation in der wissenschaftlichen Darstellung, die den epistemologischen Konventionen des Fachs entspricht. Außerhalb der wissenschaftlichen Beschäftigung hat die Frage nach der Darstellbarkeit der Shoah diverse Darstellungs-, Fiktionalisierungs- und Abbildungsverbote hervorgebracht, durch welche sich die jeweiligen Disziplinen in ihrem Selbstverständnis in Frage gestellt sahen. Diese Problematik versteht sich rückwirkend vor allem auf Basis des hohen Status, den die Überlebenden als Zeugen in der Erinnerungskultur einnahmen. Und dabei lag selbst in ihrem Anspruch auf Authentizität die Dimension des „Unsagbaren“ verborgen, das die Unvermittelbarkeit unweigerlich zum Ausdruck brachte. So ließ Claude Lanzmanns seinen Film *Shoah* mit dem Zeitzeugen Simon Srebnik, einem Überlebenden von Sobibor, beginnen, der 40 Jahre später an den Ort zurückkehrte und feststellte: „Das … das … das kann man nicht erzählen. Niemand kann das nicht bringen zum Besinnen, was war so was da hier war. Unmöglich. Und keiner kann das nicht verstehen. Und jetzt glaub’ auch ich, ich kann das auch schon nicht verstehen […].“

Erhält die Darstellung der Überlebenden ihre Authentizität durch den Zeugnischarakter, stellt sich am Wendepunkt zum kulturellen Gedächtnis die Frage nach authentischen sekundären Repräsentationen. In einem Streitgespräch mit Jean-François Lyotard und anderen

Intellektuellen meinte Jacques Derrida, dass Authentizität in Bezug auf Auschwitz nur durch eine *sériature* zu erreichen sei, eine „Aneinanderreihung von Sätzen, die die Erfahrung des Holocaust, ob gewollte oder nicht, studiert, also ihre Bedingung des Sekundären, der Pluralität, der künstlerischen Konstruktion und der medialen Vermittlung selber zum Thema macht.“[2] Im Sinne einer solchen *sériature* sind sekundäre Repräsentationsversuche in Film und Kunst dann als Repräsentationskritik erkennbar, insofern die Bezugnahme auf die Vergangenheit selbst transparent gemacht und hinterfragt wird oder bestehende individuelle oder kollektive Bezugnahmen zum Thema erhoben werden. Filme kreisen dann nicht um die Shoah selbst, sondern lassen das Unvermittelbare als Kennzeichen der Sekundarität zum Vorschein treten oder versuchen aus einem postmodernen Selbstverständnis heraus, bestehende Holocaust-Erinnerungszeichen zu dechiffrieren. Als Beispiel lässt sich Rex Bloomsteins Film *KZ* (2006) anführen, der den Alltag von Führungskräften in der KZ-Gedenkstätte Mauthausen verfolgt, deren Beziehung zum authentischen Ort wird und auftauchende Spannungsverhältnisse einfängt.

Diese Form der Repräsentation stellt im Medium Film jedoch keinesfalls die Mehrheit dar. Sehr früh haben Filme begonnen, realistische Darstellungen der Ghettos und Konzentrationslager zu zeigen, ohne selbstreferenziell auf den Charakter der Sekundarität der Repräsentation zu rekurrieren. Dementsprechend weit reichen allerdings die Anfänge einer Kontroverse um die Darstellung der Shoah zurück. 1961 etwa übte der Filmemacher Jacques Rivette in den *Cahiers du Cinéma* heftige Kritik an Gillo Pontecorvos KZ-Film *Kapo*.[3] In seiner Begründung sprach er von der Unangemessenheit der Fiktion als Repräsentationsform der Konzentrationslager. Der Holocaust-Überlebende Elie Wiesel prangerte 1978 nach Ausstrahlung der TV-Serie *Holocaust* die Trivialisierung durch das Mittel der Fiktion an, das „versucht, das darzustellen, was sich selbst der Vorstellungskraft entzieht.“[4] Claude Lanzmann zählt zu den vehementesten Vertretern eines Abbildungsverbotes. Der Regisseur von *Shoah* nimmt bis heute einen dominierenden Platz im öffentlich-medialen Umgang mit Repräsentationsfragen der Shoah ein. Mit dem Begriff des Ikonoklasmus, der in der historischen Definition die Abschaffung und Zerstörung von Heiligenbildern bedeutete, bezeichnet man die Position Lanzmanns, die jegliche Abbildung (auch die Fiktionalisierung) der Shoah ablehnt.[5] In *Shoah* hat er sich auf die Zeugenschaft als primäre und damit authentische Repräsentation der Shoah festgelegt, die er seither normgebend für jegliche legitime filmische Annäherung an das Thema hält. Konzeption und Wirkung seines Werkes in Frankreich prägten in erstaunlich hohem Ausmaß die französische Diskussion um die Darstellbarkeit der Shoah, die in den 1990er-Jahren anlässlich Spielbergs *Schindler's List* und Benignis *La vita è bella* ihren Höhepunkt erreichte und bis heute nicht abriss. So befand Henry Rousso: „*Shoah* ist zweifelsohne ein großes Werk, aber dennoch ein Film mit Schwächen, wenngleich die Kritik und der Gebrauch seither ein quasi sakrales Referenzwerk daraus gemacht haben.“[6]

Der Weg zum Kultstatus von *Shoah* in Frankreich und die wissenschaftlichen Einwände an der filmischen Arbeit Lanzmanns sollen in der Folge resümierend aufgezeigt werden.

6.1. Claude Lanzmanns *Shoah* (1985)

6.1.1. Hintergründe der Entstehung

Claude Lanzmann, der 1925 in Paris geboren wurde und sich während der Okkupation der französischen Widerstandsbewegung anschloss, arbeitete rund elf Jahre an *Shoah*.[7] Die Genese des Filmprojekts verortet der Regisseur in den durch seine vorangegangene Filmarbeit *Pourquoi Israel?* (1972) aufgeworfenen Fragen. Trotz seiner jüdischen Herkunft verfügte er bis dahin über ein ausschließlich theoretisches Wissen über die Shoah. Am Anfang stand also die thematische Auseinandersetzung, die ihn letztlich hinsichtlich der filmischen Vorgangsweise ratlos zurückließ:

> „Ich empfand vor der leeren Filmrolle dasselbe Schaudern wie der Schriftsteller vor dem leeren Blatt Papier. Und dann wurde mir bewusst, dass mein Projekt seine Wurzeln in der Realität schlagen musste. Diese Realität war jedoch verschwunden, ausradiert, ausgelöscht. Dreißig Jahre waren verstrichen, seitdem die Alliierten die Tore der Lager öffneten und das Ausmaß des Desasters entdeckten. Also habe ich mich auf die Suche nach den Überlebenden gemacht, den Tätern, den Opfern und den Zeugen. Ich habe sie gefunden, und ich habe sie zum Sprechen gebracht […].“[8]

Die Aufnahmen mit Opfern, Tätern, ZuschauerInnen führten Lanzmann in die USA, nach Polen, Deutschland und Israel, wo er zwischen 1976 und 1981 Filmmaterial im Ausmaß von 350 Stunden produzierte. Die Transkriptionen der Interviews umfassten allein rund 6.000 Seiten. Vier weitere Jahre beanspruchte die Montage des Films, der ursprünglich „Der Ort und das Wort“ heißen sollte.[9] An der Finanzierung des 4,5-Millionen-Euro-Projektes war u. a. das französische Kulturministerium beteiligt.

6.1.2. Inhaltliche und kinematografische Struktur

Der ursprünglich Titel *Le lieux et la parole* beschreibt in Kurzform die filmische Struktur der Neuneinhalb-Stunden-Filmfassung, die auch in der DVD-Fassung in vier Teile unterteilt ist.[10] Im Gegensatz zu Resnais und Ophüls verwendete Lanzmann keine einzige Archivaufnahme.

> „[I]ch habe kein einziges Originaldokument verwendet. Ich habe meinen Film ausschließlich aus Wörtern und Landschaften zusammengestellt. Landschaften, die erzählen und Wörter, die sehen lassen. Der Diskurs ist jener der Opfer, der Mörder und der Zeugen – stillschweigenden Komplizen der Peiniger oder Menschen, die an dem, was sie gesehen, erlebt, gehört haben, zerbrochen sind. Die Bilder stammen von den Orten der Tragödie, wie wir sie heute sehen können.“[11]

Die Orte sind die ehemaligen Hauptschauplätze der Vernichtung in Polen im weiteren Sinn. Lanzmann filmte auch in der ländlichen bzw. städtischen Umgebung der Vernichtungszentren. Hauptdrehorte waren Chelmo (hier beginnt *Shoah* mit dem Überlebenden Simon Srebnik), Treblinka, Sobibor, Auschwitz I und II (Birkenau) usw. Die Abwesenheit der Spuren ist eine der Obsessionen Lanzmanns. Es sind *non-lieux de mémoire* („Un-Orte der Erinnerung“), die er filmisch abbildete, in langsamen Kamerafahrten oder sich langsam vorarbeitender Handkamera. „Es ist ein auf den Erdboden fixierter Film, der Film eines Topografen, eines Geografen“, beschrieb der Regisseur das Grundprinzip des Films.[12] Hinzu kommen „neutrale“ Orte, an denen Lanzmann seine Worte einfängt: in Polen, den USA, in Israel, Deutschland, Österreich, Griechenland, Schweiz etc. In *Shoah* gibt es keinen Off-Text, keine Musik. Die Entstehung des Films und den Kontext erläutert Lanzmann in einem vierminütigen tonlosen Text-Prolog. Neben dem Originalton der Drehorte gehört das Wort einzig und allein den ZeitzeugInnen, den ÜbersetzerInnen (aus dem Polnischen, Jiddischen und Hebräischen) und dem fragenstellenden Regisseur Lanzmann selbst. Die ZeitzeugInnen lassen sich in drei Gruppen einteilen: Opfer (15 Interviews), Täter (6), Zuseher (7). Hinzu kommen mit dem Historiker Raul Hilberg, dem Oberstaatsanwalt Alfred Spiess und der Tochter eines Überlebenden, Hanna Zaidl, drei neutrale Auskunftspersonen bzw. ExpertInnen. Lanzmann spricht selbst von einer Unterteilung in Juden, Nazis und Zeugen (Polen).[13]

Die kinematografische Struktur in *Shoah* besteht damit in einer zirkularen Abfolge von Orten und ZeitzeugInnen. Das visuelle Material reduziert sich nahezu auf die drei Konstanten: Landschaften, Züge, Gesichter. Die Physiognomie und Körpersprache sind zentral für Lanzmann. Seine Methode lässt sich als ein der absoluten Transparenz verpflichtetes Ausgraben der Wahrheit beschreiben: zuerst die sich ständig wiederholenden Detailfragen des Regisseurs, anschließend häufig die Übersetzungen, die Zeitzeugenaussagen, die Rückübersetzungen, Wiederholung der Frage etc. Hier zeigt sich die persönliche, ja höchst subjektive Bauweise von *Shoah*, die Lanzmann offen auf den Tisch legt und zum Programm macht: „Das Zirkuläre des Films liegt am obsessiven Charakter meiner Fragen, an meinen eigenen Obsessionen.“[14] Doch hinter dem formalen Setting des Dokumentarischen darf man den *metteur en scène* Lanzmann nicht übersehen, dem daran gelegen war, gezielte Inszenierungen festzuhalten. Zu den meistdiskutierten Szenen zählt die Aufnahme mit dem ehemaligen Lokführer Henrik Grawkowski, der auf einem von Lanzmann gemieteten Zug in Treblinka einfährt. Grawkowski beugt sich aus der Lokomotive, und als der Zug am Bahnschild von Treblinka hält, zeigt er (aus eigenem Antrieb, wie Lanzmann versichert) gestisch das Halsabschneiden an, so wie er es den Deportierten gegenüber immer getan hätte.[15] Lanzmann inszeniert die Wege, die Abläufe, die Gesten von damals im Heute. Er bezeichnet diese Methode als „Fiktion des Reellen“, und das ist für ihn ein entscheidender Unterschied.[16] Damit werden die Zeitzeugen als Protagonisten des Films zu Akteuren. Noch eindrücklicher wird diese *mise-en-scène* in einer weiteren bekannten, vielleicht der berühmtesten Szene[17]: Der Friseur von Treblinka, Abraham Bomba, der in Treblinka den Frauen nach der Ankunft die Haare schneiden musste, wurde von Lanzmann in Israel in einem gemieteten Friseursalon wieder in die Friseurposition versetzt, obwohl er seit längerer Zeit pensioniert war. In einer völlig alltäglichen Friseurumgebung verfügte Bomba über die Utensilien, die

ihn die identischen Gesten von damals imitieren ließen. Lanzmann interpretiert sein Vorgehen der gestischen Rekonstruktivität als „Irrealisieren":

> „[A]uf gewisse Weise musste man diese Leute in Schauspieler verwandeln. Sie erzählen ihre eigene Geschichte, aber Erzählen alleine genügte nicht. Sie mussten sie spielen, das heißt, sie mussten irrealisieren. So definiert sich das Imaginäre: irrealisieren. Das ist die ganze Geschichte des Paradoxes des Komödianten. Man musste sie nicht nur in eine bestimmte seelische Verfassung bringen, sondern auch in eine bestimmte körperliche Verfassung. Nicht um sie zum Sprechen zu bringen, sondern damit das Gesagte vermittelbar wird und durch eine andere Dimension ergänzt wird."[18]

Sven Kramer hat festgehalten, dass Lanzmann damit versuchte, jene Momente zu evozieren, „in denen die unwillkürliche Zeichensprache des Körpers freigesetzt wird. *Shoah* macht die Zuschauer zu Zeugen dieser Artikulation."[19] In diesem Sinn ist der Film auch eine Dokumentation, da er, wie James Young es formulierte, „die Erzeugung des Zeugnisses" dokumentiert, indem der Prozess des Erinnerns, des Wiederzusammenfügens und Suchens von Vergangenheit dargestellt wird.[20] *Shoah* verfolgt somit ein Authentizitätsprinzip, das nicht darin besteht, Vergangenheit authentisch zu repräsentieren, sondern ihre Gegenwärtigkeit an den Orten der Shoah und in der Sprache (verbal und nonverbal) der ZeugInnen aufzuspüren.

Ein letztes kinematografisches Verfahren, das die minimalistische Ästhetik komplettiert, besteht in einem bewussten und konstant verwendeten Wechsel von *on-voice* und *off-voice*. ZeitzeugInnen sind im Bild, sie erzählen, das Bild wechselt an die authentischen Orte (Landschaften, Züge), während die Personen weitersprechen, die Kamera kehrt zurück zum Sprecher. Diese Methode des *on/off*-Wechsels verwendete Lanzmann zum Beispiel beharrlich bei Filip Müller, der das Massaker im Lager der tschechischen Familien von Auschwitz erzählt. Auf diese Weise wollte Lanzmann die Orte zum Sprechen bringen und gleichzeitig dem gesprochenen Wort eine visuelle Dimension verleihen: „[D]ie Stimme beginnt in dieser Landschaft zu existieren und beide verstärken einander, die Landschaft gibt dem Wort eine neue Dimension und das Wort erweckt die Landschaft zum Leben."[21] Lanzmann legte damit zwei Gegenwärtigkeiten in der Montage übereinander, jene der scheinbaren Normalität der Orte mit jener des traumatisierten Schreckens des Zeitzeugen, sodass der/die ZuschauerIn den Schrecken in die Naturlandschaften projiziert.[22]

6.1.3. Kontroversen und Rezeption

Shoah hatte am 30. April 1985 in Paris Premiere, wo er gemäß dem Wunsch Lanzmanns in zwei Teilen zu 274 bzw. 292 Minuten gezeigt wurde. Anlässlich des Kinostarts berichteten die französischen Medien ausführlich über das Monumentalwerk. Die Tageszeitung *Le Figaro* brachte am Tag der Premiere ein großes Interview mit dem Regisseur. In *Le Monde* erhielt Lanzmann Unterstützung von prominenter Seite. In einem langen Artikel nahm die

Wegbegleiterin Simone de Beauvoir auf der Titelseite ausführlich Stellung zum Film *Shoah*, den sie abschließend als „pures Meisterwerk“ würdigte.[23] Außergewöhnlich wie der Film war auch die Rezension, insofern die Autorin ihre emotionale Betroffenheit nicht verbarg und *Shoah* bereits jenen sakralen Status verpasste, mit den die Kritik in den folgenden Jahren dieses Werk umkreiste: „Es ist nicht leicht über *Shoah* zu sprechen. Es liegt eine Magie in diesem Film, und Magie lässt sich nicht erklären.“[24] Auch in jüdischen Medien wie der Monatszeitschrift *L'Arche* hinterließ *Shoah* Spuren einer unmittelbaren Wirkung. Zur Präsentation des Films fand sich Lanzmann auf der Titelseite und einem Dossier vertreten. In der folgenden Ausgabe erschienen erste Reaktionen auf den Film.[25] Insgesamt blieb die Rezeption unmittelbar um den Kinostart in Frankreich in den Medien überschaubar. In den beiden führenden Tageszeitungen *Le Monde* und *Le Figaro* gab es nach dem Kinostart keine weiteren Berichte.[26] Die geringe kommerzielle Vermarktung des Films mit 46.000 KinobesucherInnen (davon 34.000 im Großraum Paris) bestätigt, dass es sich nicht um einen unmittelbar durchschlagenden Publikumserfolg handelte.[27] In Deutschland zeigten die dritten Sender *Shoah* (entgegen dem Wunsch Lanzmanns in vier Teilen) bereits im März und April 1986. Die durchschnittliche Einschaltquote lag dort zwischen mageren 2 Prozent im Bayerischen Rundfunk und 6 Prozent im Hessischen Rundfunk.[28] Im österreichischen Fernsehen lief die Doku zwischen 30. Oktober und 2. November desselben Jahres, nachdem sie bereits vom 30. Mai bis zum 3. Juni 1986 in vier Teilen im Wiener Votiv-Kino zu sehen gewesen war.[29] In Frankreich ließ die TV-Ausstrahlung hingegen überhaupt mehr als zwei Jahre auf sich warten, bis ab 29. Mai 1987 schließlich der nationale Fernsehsender TF1 ab 22 Uhr 30 *Shoah* an vier aufeinander folgenden Abenden ausstrahlte. Ab da stellte sich jedoch die erfolgreiche Verbreitung des Films ein, die, wie zu sehen sein wird, auch in einem seriösen Medium wie der Tageszeitung *Le Monde* von bemerkenswertem Hang zu einem eigentümlichen Patriotismus durchtränkt war. Die Einschaltquoten wurden auch von der Presse genau beobachtet und wie ein nationaler Erfolg gegenüber anderen Ausstrahlungsländern gefeiert. Stolz berichtete *Le Monde* am 2. Juli 1987: „Der Beweis ist erbracht, falls er denn nötig war, dass die französische Öffentlichkeit ein wertvolles Werk zu schätzen weiß und es einer angelsächsischen Spionageserie vorzuziehen weiß.“[30] Bereits dem Titel des Artikels war die Information zu entnehmen, dass fünf Millionen Franzosen *Shoah* sahen. Die Autorin nahm die Seherzahl als Beleg für das öffentliche Interesse am Thema, nicht ohne auf anti-angelsächsische Untertöne zu verzichten. Im Detail saßen zu Beginn ca. 6,5 Millionen Menschen vor den Fernsehgeräten, im Verlauf der Ausstrahlung blieb die Seherzahl bei rund fünf Millionen, was einem prozentuellen Durchschnitt von 10,7 Prozent entsprach. Die Ausstrahlung verlief parallel zum Ende des Barbie-Prozesses in Frankreich, der in der Öffentlichkeit große Resonanz erzeugte und somit eine große Präsenz des Themenkomplexes Shoah, Kollaboration und Vichy gegeben war. Dementsprechend verstanden manche KommentatorInnen die Ausstrahlung von *Shoah* auch als Antwort auf revisionistische Tendenzen in der Öffentlichkeit.[31] Die TV-Ausstrahlung war erstmals von einer größeren Medienpräsenz des Films begleitet, die, insbesondere in der Tageszeitung *Le Monde*, ein positives Sprachrohr fand und kaum kritische Stimmen zu Wort kommen ließ. Am Tag vor dem ersten Teil publizierte *Le Monde* in seiner Fernsehbeilage ein Interview mit Claude

Lanzmann.[32] Eine Woche später widmete sich an selber Stelle ein Leitartikel dem „Schock von ‚Shoah'".[33] Darin wurden noch einmal die hohen Seherzahlen hervorgehoben, die der Film in Frankreich erreicht hatte. Die Zahl von fünf bis sechs Millionen, die vier Abende lang vor den Fernsehgeräten ausharrten, animierte den Autor zu einem sehr fragwürdigen Vergleich, der wiederum dazu angetan war, das französische Publikum zu loben: „Für jeden Juden, der während des Krieges vernichtet wurde, wachte ein Franzose, ergriffen, wie zu einer stummen Hommage. Für jeden Toten damals ein Lebender."[34] Zahlreiche Leserbriefe und Beiträge der regelmäßigen Rubrik „Débats" auf Seite 2 der Tageszeitung beschäftigten sich in den Monaten nach der Fernsehausstrahlung direkt mit dem Werk Lanzmanns oder inhaltlichen Aspekten des Genozids.[35] Exakt sechs Jahre später, ab dem 2. Juli 1993, wird Lanzmanns Film auf France 2 zur Primetime um 20 Uhr 50 wieder ausgestrahlt.[36] Auf dem deutsch-französischen Kultursender lief *Shoah* ein weiteres Mal in zwei Teilen am 3. und 5. Februar 1998.[37] Anlässlich einer erneuten Projektion des Films im Kino *Cinéma des cinéastes* 1997 zog Jean-Michel Frodon in *Le Monde* Resümee über die zwölfjährige Wirkungsgeschichte eines außergewöhnlichen Filmes, die neben der Etablierung der Vokabel Shoah im französischen Sprachgebrauch in einem nachhaltigen Echo bestand, das in künftigen Debatten um andere filmische und gesellschaftliche Repräsentationsformen der Shoah spürbar war.[38]

Dabei hat sich die ikonoklastische Position Lanzmanns speziell in Frankreich zum Leitfaden der Darstellungsfrage entwickelt, die bis heute im französischen Geistesleben Polemik hervorruft. An der Spitze sehr konträrer Positionen, die theoretisch aufgeladen die Medien Bild und Film in besonderer Weise betreffen, treffen Claude Lanzmann und der Psychoanalytiker Gérard Wajcman auf der einen sowie der Regisseur Jean-Luc Godard und der Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman auf der anderen Seite unversöhnlich aufeinander. Das international diskutierte Phänomen der Darstellungskritik soll hier in seiner spezifisch französischen Ausprägung im Kontext von drei diskursiven Medienereignissen nachverfolgt werden, die zum überwiegenden Teil bereits Gegenstand der Forschung waren, allerdings hier um neue Aspekte erweitert werden.[39]

6.2. Mediale Kontroversen um die Repräsentation der Shoah im Spielfilm in den 1990er-Jahren

6.2.1. *Schindler's List* (1994)

Einen ersten Höhepunkt erreichte die französische Debatte um die Darstellbarkeit der Shoah mit Spielbergs *Schindler's List* (dt. „Schindlers Liste), der am 2. März 1994 in die französischen Kinos kam. Der unerwartete Erfolg in den USA, wo der Film drei Monate früher in die Kinos ging, stellte sich auch in Frankreich und im übrigen Europa ein.[40] Der französische Kontext zeichnete sich jedoch angesichts des vorherigen Filmes Spielbergs, *Jurassic Park*, der alle Besucherrekorde sprengte, durch eine besondere Komponente aus, die der französische Filmjournalist Samuel Blumenfeld retrospektiv erörtert: „Dieser Erfolg stieß den Regisseur

ohne sein Wissen mitten in eine absurde Polemik, in der er zu einem trojanischen Pferd stilisiert wurde, das als Symbol eines dominanten Hollywood-Kinos zur Zerstörung des französischen Kinos ansetzte."[41] Die Angst vor dem amerikanischen Kulturimperialismus darf als Hintergrundmusik in den französischen Debatten um die Darstellung der Shoah also durchaus mitgehört werden. In Erscheinung tritt sie hier insbesondere in Form von Argumentationsmustern, welche die Konventionen Hollywoods verunglimpfen.[42]

Claude Lanzmann trat mit seiner am 3. März 1994 in der Tageszeitung *Le Monde* publizierten, ausschließlich negativen Kritik zu Spielbergs Film sogleich eine Kontroverse los, die schnell zur Polarisierung unter ExpertInnen und Filmpublikum beitragen sollte[43]:

> „Bei *Schindlers Liste* empfand ich dasselbe wie bei der Serie *Holocaust*. Grenzen überschreiten oder trivialisieren, hier ist das dasselbe: Die Serie und der Hollywood-Film überschreiten eine Grenze, weil sie ‚trivialisieren' und so den einzigartigen Charakter des Holocaust abschaffen."[44]

Was war falsch an der Repräsentation der wahren Geschichte Oskar Schindlers, der etwa 1100 Juden aus dem Krakauer Ghetto und dem Zwangsarbeitslager Plaszow vor der Vernichtung rettete? Andere KritikerInnen, die nicht von vornherein jegliche Fiktionalisierung ablehnten, teilten mit Lanzmann die Bedenken, dass der Realismus als Darstellungsmodus im Film immer zum Scheitern verurteilt ist, da inhaltliche Details unkorrekt sind und somit das Publikum täuschen. Sie deckten zum Beispiel Irrtümer oder Schwächen in den Einstellungen auf, welche die Ankunft, Enthaarung und Dusche von Frauen in Birkenau zeigen. Mitunter verstiegen sich die KritikerInnen bei ihrem Angriff auf die „hollywoodsche Naivität" allerdings auch in wilde Spekulationen, die historische Fehler orteten, wo keine waren. So etwa, wenn sie sich an den rundlichen Körpern der in Auschwitz eintreffenden Frauen störten und meinten, es hätte hier nur abgemagerte Menschen geben dürfen.[45] Der Historiker Raul Hilberg konnte Spielberg keine nennenswerten historischen Mängel oder Fehler nachweisen. Lanzmann hingegen ging es um mehr als die historisch korrekte Repräsentation. Er versuchte, sichtlich um Argumente ringend, die Repräsentation des Holocaust an sich zu verbieten, um der Trivialisierung zu entgehen:

> „Ich bin auf gewisse Art nicht in der Lage, meine Aussage zu begründen. Man versteht oder man versteht nicht. Der Holocaust ist zunächst einzigartig, als er um sich eine Art Flammenkreis errichtet, eine Grenze, die nicht überschritten werden darf, weil ein gewisser absoluter Horror unvermittelbar ist. Vorzugeben, es zu tun, heißt sich der schlimmsten Transgression schuldig zu machen. Die Fiktion ist eine Transgression. Ich bin zutiefst der Meinung, dass es ein Verbot der Darstellung gibt."[46]

Die Kernthese Lanzmanns bestand darin, dass die Einzigartigkeit der Shoah ihre Repräsentation verbietet. Jede Darstellung des „absoluten Horrors" trivialisiert, das heißt verharmlost, verfälscht und entwertet damit das Ereignis. Lanzmann versuchte die Illegitimität der Fiktion zu fassen, indem er *Schindler's List* als antisymmetrisch zu *Shoah* betrachtete. So

erzählt *Shoah* die Geschichte eines kollektiven Schicksals, während Spielberg eine einzelne, atypische Geschichte auswählte. In *Shoah* steht der Tod im Mittelpunkt, in *Schindler's List* das Überleben usw. Diese inhaltliche Kritik konnte jedoch nicht das Darstellungsverbot an sich rechtfertigen. Selbst eingestehend, dass seine Position mit sachlichen Argumenten an dieser Stelle nicht weiterführt, nimmt sein Darstellungsverbot die Gestalt eines religiösen, und zwar laizistischen Prinzips an, das, ohne dass Lanzmann dies beabsichtigt, an das erste Gebot des Dekalogs erinnert: „Du sollst dir kein Bildnis von mir machen!" Vor allem der appellativ-verpflichtende Charakter des Gebots, die als Norm anerkannt werden will, verweist bei Lanzmann auf die moralische Dimension der Erinnerungskultur der Shoah. Ohne das Bilderverbot theoretisch zu Ende gedacht zu haben, formuliert er dieses als moralische Verpflichtung, welche die Einzigartigkeit der Shoah gebietet. Der Widerstand gegen Lanzmann, der in der internationalen Debatte um *Schindler's List* nach und nach einen zentralen Rang einnahm, richtete sich darauf, dass Lanzmann damit jegliches Effizienz-Denken verkannte, das ein Film wie *Schindler's List* bewies, als er Millionen von KinobesucherInnen für den Holocaust zu interessieren und emotional zu berühren vermochte.[47] Als krassem Gegenbeispiel haftet dem Neuneinhalb-Stunden-Werk Lanzmanns eine andere, nämlich praktische Unvermittelbarkeit des Grauens an, indem es sich kaum für ein Massenpublikum eignet. Die Ästhetisierung der Shoah durch Fiktionalisierung – so beweist das Beispiel *Holocaust* – zeichnet sich durch eine Reichweite bei der Gruppe der RezipientInnen aus, hinter denen sowohl wissenschaftliche als auch distanziert-dokumentarische Darstellungsversuche weit zurückbleiben. Zumal kommt Spielberg das Verdienst zu, dass er mit seiner Schlussszene, die am Grabe Schindlers in Jerusalem die Schauspieler des Films neben den tatsächlichen, noch lebenden „Schindler Juden" zeigt, Zweifel über eine mögliche Verwechslung von Fiktion und Authentizität aufhob.[48]

Der Streit über die angemessene oder, nach Lanzmann, „erlaubte" Darstellung der Shoah setzte sich indes fort, ohne dass die Singularität der Shoah den Kern der Kontroverse gebildet hätte. Eine vermittelnde Position versuchte 1994 der Historiker Raul Hilberg einzunehmen, der einen Schlüssel zum Verständnis der Debatte in die Hand gab, der auf die Historizität und damit Kontextualität der Vergangenheitsrepräsentationen selbst zurückführt. Am Beispiel von *Le chagrin et la pitié* und *Shoah* führte er vor, dass auch scheinbar authentische Filmdokumentationen letztlich vor allem über die Zeit, in der sie entstanden und somit über das Gedächtnis selbst Auskunft geben.[49] Dass dies auch für *Schindler's List* von Steven Spielberg gelten musste, offenbarte sich gerade auch im Diskurs über die Darstellung. In Interviews betonte Spielberg selbst die prinzipielle Undarstellbarkeit und Einzigartigkeit der Shoah.[50] Zugleich hantierte er filmisch mit den überkommenen Darstellungsformen im Spielfilm. Die Interdiskursivität des Darstellungsverbotes wird offensichtlich in jener in Auschwitz spielenden Dusch-Szene, die ihren dramaturgischen Höhepunkt durch das Vorwissen des Publikums erhält. Der Blick der Kamera von außen in die vermeintliche Gaskammer erzeugt jene Spannung durch den Abruf der Information aus dem kollektiven Gedächtnis, zu dem auch das Darstellungstabu zählt. Die Spannung wird durch Verzögerung maximiert und schließlich aufgelöst, als das Wasser aus den Duschen zu fließen beginnt. Damit hat Spielberg, so Patrizia Tonin, das Abbildungsverbot nicht aufgehoben, sondern eine neue

Grenzziehung vorgenommen. Seine Darstellung machte genau beim Eingang zur Gaskammer halt.[51]

Die Szene führt unmittelbar zu einem andersgelagerten Argument gegen den Film Spielbergs, das nicht die Fiktionalisierung allgemein in Abrede stellte, sondern die spezifischen Mittel der Fiktion à la Hollywood, die im vorigen Kapitel bereits genannt wurden. Die als „wahrer Thrill“ inszenierte Dusch-Szene bildet den dramaturgischen Höhepunkt einer Kino-Geschichte, die letztlich auf ein *happy-end* hinsteuert, nicht ohne zuvor für eine Gefühlsachterbahn zu sorgen, an deren Ende die obligaten Tränen die kathartische Wirkung des Films enthüllen, die das Kinopublikum „befreit“ aus ihren Sesseln entlässt. Die Maximierung des *suspense* just an der Stelle, die das Zentrum des Massenmords wachruft, stellt die Instrumentarien des „hollywoodschen“ Gefühlskinos in Frage, an deren Prämissen Spielberg bewusst festhielt, damit der Zuschauer „fast am eigenen Leib fühlt, was Millionen von Juden erleiden mussten“.[52] Die Ästhetisierung als Emotionalisierung des Holocaust traf auf Widerstand, die von pädagogischen Erwägungen getragen war. Nicht die Fiktionalisierung an sich ist dabei das Problem, sondern die Emotionalisierung, die eine sachlich-kognitive Auseinandersetzung unterminiert.[53]

Ein drittes Argument betrifft die narrative Struktur, die, dem traditionellen Erzählkino entstammend, den Sonderfall des Überlebens vor das allgemeine Gewaltverbrechen stellt und damit verdeckt. In *Schindler's List* erscheint Auschwitz im Kontext der glücklichen Rettung, welche das Massensterben vergessen macht. Die Wendung, die suggeriert, dass es aus Auschwitz ein Entrinnen gab, wird dramaturgisch durch die Dusch-Szene eingeleitet, die für KritikerInnen wie Claude Lanzmann somit stellvertretend für die Unangepasstheit des Narrativs in *Schindler's List* stand: „In *Schindlers Liste* gibt es etwas, was nicht ehrlich ist, weil Spielberg den Eindruck erweckt, als habe man die Gaskammer lebend verlassen können: Es gibt da ein Spiel zwischen Gaskammer und Duschbad, das nicht akzeptabel ist.“[54]

Aus der Kontroverse lassen sich somit drei Varianten der Darstellungskritik ausmachen. Neben dem prinzipiellen Darstellungsverbot von Lanzmann, welches eine explizit moralische Note trägt, zielte die Emotionalisierungskritik auf die pädagogische Angemessenheit der Darstellung. Die dritte Variante betraf die Problematik der Isolierung einer atypischen Einzelgeschichte, welche die allgemeine Geschichte überlagert. Anders formuliert, stand hier zur Debatte, ob sich der Holocaust in den klassischen Erzählkategorien – in diesem Fall des Hollywoodkinos – repräsentieren lässt. Die Diskussion um das Darstellungsverbot offenbart am Beispiel *Schindler's List* den geringen Rang, den HistorikerInnen in öffentlichen Debatten um die Vergangenheit einnehmen. Wieweit darin die Ursache für den bisweilen sehr diffusen Begriff des Holocaust in der Debatte liegt, muss hier nicht näher erörtert werden. Hinzuweisen gilt es abschließend jedoch auf die Verkürzung im Sprechen von der Shoah, wenn es um die Frage der Darstellung geht, insofern sie – wie die Diskussion um die Gaskammerszene zeigt – auf die Massentötung in der Gaskammer reduziert wird. Dabei wird stillschweigend übersehen, dass der historische Ablauf des Genozids wesentlich durch die Erschießung mehrerer Millionen Juden (in der Sowjetunion) und durch indirekte Vernichtung (Hunger, Kälte, Epidemien etc.) in Ghettos, Konzentrationslagern und auf Todesmärschen geprägt war.

6.2.2. *La vita è bella* (1998)

La vita è bella (dt. „Das Leben ist schön") war der zweite Film, der in den 1990er-Jahren international große Erfolge feierte und gleichzeitig nicht konträrer zu *Schindler's List* hätte sein können. Der italienische Kinokomiker Roberto Benigni näherte sich dem Thema Auschwitz über die Genres Märchen und Komödie an. Der erste Teil, der im faschistischen Italien die Liebesgeschichte des jüdischen Kellners Guido (Roberto Benigni) und einer Lehrerin (Nicoletta Braschi) zeigt, verweist mit viel Situationskomik auf antijüdische Einschränkungen. Der zweite Teil kreist um Guido, der seit der Deportation nach Auschwitz versucht, seinem Sohn Giosuè die Wahrheit vorzuenthalten und ihm daher weismacht, dass alles nur ein Spiel sei, an dessen Ende er als Hauptpreis einen Panzer gewinnen könne. Der Vater, der auf diese Weise den Sohn zu beschützen versucht, kommt am Ende um, während der Sohn tatsächlich auf dem Panzer eines amerikanischen Soldaten landet und ausruft: „Wir haben gewonnen!"

In Frankreich wurde der Film, so Jacques Walter, mit einer insgesamt als schmeichelhaft zu bezeichnenden Reaktion aufgenommen, wenngleich in gewichtigen Medien wie *Le Monde* oder *Cahiers du cinéma* die negative Kritik sehr ausgeprägt ausfiel und die Frage der Repräsentation erneut auftauchte.[55] Die europäische Produktion, die den GegnerInnen der *hollywoodisation* der Shoah von vornherein jeglichen Wind aus den Segeln nahm, verlagerte die Frage der Repräsentation vom nach Authentizität strebenden Realismus hin zu einer nach Universalität strebenden Ästhetisierung. Positiv gewandt war die Abkehr vom Realismus gleichbedeutend mit dem Eingeständnis, dass es von der Shoah keine authentische Darstellung geben kann. Somit trat in den Augen der Befürworter Benignis die Kunst auf den Plan, die im Modus der Komik Aussagen über Auschwitz zu formulieren versuchte. In Interviews stellte sich der italienische Regisseur auf den Standpunkt, dass er als Vertreter seiner Zunft geradezu verpflichtet war zu zeigen, dass die Komik entgegen „diskriminierenden" Meinungen auch vor tragischen Ereignissen besteht, mehr noch, gerade hier ihre Berechtigung hat.[56] Er verteidigte sich damit stellvertretend gegen jegliche Einschränkung der Kunst, gegen moralische Imperative, die in der Tradition Lanzmanns standen, der in diese Debatte im Übrigen nicht eingriff. Die Undarstellbarkeit der Shoah stellte Benigni jedoch ausdrücklich außer Streit. *La vita è bella* ist in dieser Lesart nicht wie *Schindler's List* ein Film *über* Auschwitz, sondern vielmehr ein Film *nach* Auschwitz, im Einklang mit der Forderung Derridas. Benigni wollte aufzeigen, dass die Fantasie und die Komik angesichts der Tragödie Bewältigungsstrategien sind, die in der Tradition des sprichwörtlichen jüdischen Humors standen.[57] Positive Kritiken hoben demnach hervor, dass der Film nicht versucht zu verharmlosen, sondern die Verharmlosung selbst zum Thema macht. Er enthält die *message*, „dass Menschen, die ermordet wurden, aus schützender Liebe bis zuletzt gelacht und gelogen haben."[58]

In der Betrachtungsweise funktioniert das Lager Auschwitz im Film nicht als Repräsentation der Shoah, sondern übersteigt den Kontext der Konzentrationslager und nutzt die gängige Kodierung von Auschwitz als „das universelle Böse".[59] Gerade diese Aneignung von Auschwitz polarisierte jedoch die Medienwelt in Frankreich. Während in *Le Figaro* der

Film ausschließlich Applaus erntete, sah sich Benigni in *Le Monde* u. a. dem Vorwurf ausgesetzt, die erste „negationistische Komödie“ der Kinogeschichte vorgelegt zu haben.[60] Die historische Dekontextualisierung öffnete in den Augen der KritikerInnen dem Vergessen der Shoah Tor und Tür. Sie verorteten damit den Film in der bereits skizzierten Problematik einer zunehmenden Abstraktion der Shoah, die sich an der Chiffrierung der Vokabel Auschwitz als „das Böse“ abzeichnet.[61] Gerade darin holte Benigni das Verdikt des Darstellungsverbots insgeheim ein: Wenn er eine Metapher für das Böse brauchte, um seine *message* zu transportieren, dann, so der Tenor der KritikerInnen, solle dies keinesfalls durch eine Metaphorisierung des einzigartigen Verbrechens der Shoah geschehen: „Die Shoah ist ein absolutes Verbrechen. Sie zu verwenden, um eine Botschaft zu vermitteln – und sei es eine humanistische –, kommt einer Veruntreuung gleich.“[62] Drastischer formulierte es nur Jean-Michel Frodon, der im Film einen noch dramatischeren Bruch des Bilderverbots sah als in *Schindler's List*. Der „unschuldige“ Zugriff Benignis mache aus Auschwitz „eine historische Situation neben anderen.“[63]

Jacques Walters Analyse der medialen Rezeption von *La vita è bella* in Frankreich kommt zum Schluss, dass die Kommentatoren einhellig einen Wandel in der kinematografischen Bearbeitung der Shoah konstatieren, den Benigni zentral durch das komische Element begründet hat.[64] Der *comic turn* in der kulturellen Repräsentation der Shoah, den die Filme *Train de vie* (dt. „Zug des Lebens“, 1998) und *Jakob the Liar* (dt. „Jakob der Lügner“, 1999) bestätigen sollten, stand nicht im Zentrum der französischen Debatte, sondern die Verletzung des Darstellungsverbotes, die im Fall von Roberto Benignis Film in der Gestalt der Metaphorisierung von Auschwitz auftrat, die das Ereignis der Aura der historischen Einzigartigkeit enthob.[65]

Die medialen Debatten um die beiden Filme 1994 und 1998, an denen zahlreiche ExpertInnen beteiligt waren, bereiteten den Boden für eine Prolongierung der Kontroverse auf wissenschaftlichem Terrain. Die komprimierte Rekapitulation des Darstellungsstreites, der sich innerhalb der medialen Diskurse abzeichnet, hinterlässt bis hierher ein diffuses Bild. Sie verdeutlicht jedoch eine erinnerungskulturelle Praxis, die sich aus gedächtnistheoretischer Sicht dadurch auszeichnet, dass im Übergangsstadium vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis der Prozess der kulturellen Geformtheit der Shoah-Erinnerung in vollem Gang ist. Die Widerstände gegen diese Überfrachtungen, welche kennzeichnend für die Enthistorisierung des Ereignisses (z. B. Auschwitz als Metapher für das Böse) sind, charakterisieren eindrücklich die beginnende Transformation zu einem geformten, m. E. normativen Gedächtnis. Ob man Benignis *La vita è bella* als Shoah-Film versteht oder nicht, spielt insofern keine Rolle. Er wird auf dem Feld der symbolischen Shoah-Erinnerungsbilder ob seiner Tauglichkeit verhandelt.

6.3. Gegen das Bilderverbot und die Vorstellung der Undarstellbarkeit – Die Widersacher Lanzmanns: Jean-Luc Godard und George Didi-Huberman

Noch im Oktober 1998 flammte eine weitere Repräsentationsdebatte auf. Als Brandstifter betätigte sich dieses Mal ein hoher Vertreter des französischen Autorenkinos. Der Filmemacher Jean-Luc Godard verteidigte sein Filmprojekt *Histoire(s) du cinéma* und griff bei dieser Gelegenheit Claude Lanzmann direkt mit seiner Affirmation an, dass es *immer* Bilder gäbe.[66] Wenig später reagierte ein Psychoanalytiker und Verfechter Lanzmanns, Gérard Wajcman, mit einem bissigen Artikel in *Le Monde*, der verdeutlicht, dass emotional geführte Debatten in der Sache wenig weiterhelfen.[67] Godard provozierte mit seiner undifferenzierten Aussage „Das Bild ist die Wahrheit" und der Annahme, dass es irgendwo Aufnahmen der Gaskammern geben müsste, die sich bestimmt finden ließen, wenn jemand das wollte. Wajcman entgegnete in seiner Replik, dass man über die Gaskammern genug wüsste. Bilder könnten keine Wahrheiten zeigen. Er räumte aber gleichzeitig ein, dass die empirische Tatsache, dass es keine Bilder von einer in Betrieb gestandenen Gaskammer gibt, Basis für das Repräsentationsverbot der Shoah wäre. Interessanter, wenngleich ohne argumentative Bedeutung, erweist sich die psychoanalytische Aufladung der Debatte durch Wajcman. Er legte den von Lanzmann und Godard vertretenen Positionen zwei verschiedene religiöse Systeme zugrunde. Dem jüdischen Bilderverbot auf der einen Seite steht die christliche Verehrung der Bilder, der Godard als Cineast zugerechnet wird, diametral gegenüber. „Der heilige Paulus gegen Moses, das ist das Match, das ihn umzutreiben scheint. Das Match des Jahrhunderts?"[68] Die religiöse Konnotierung der unversöhnlichen Positionen konnte nur zur Polarisierung einer exklusiv in Frankreich geführten Kontroverse beitragen. Sie sei hier nicht nur der Vollständigkeit halber wiedergegeben, sondern auch dazu genutzt, unter Beweis zu stellen, wie wenig in diese Debatte historische Argumentationen Eingang fanden bzw. HistorikerInnen zu Wort kamen, wie sich vielmehr Schreibgewitter entluden, die inhaltlich keinen Sachargumenten mehr zugänglich waren. Der Rückgriff auf eine Kampfrhetorik, die mit höchst fragwürdigen religiösen Klischees zu spielen begann, brachte die Glaubwürdigkeit der Kontrahenten selbst ins Wanken.

In unmittelbarer Fortführung kristallisierte sich eine Zuspitzung auf akademischem Niveau heraus, die sich in Richtung Kunstgeschichte, Bildwissenschaft und Medientheorie verlagerte. Unmittelbarer Stein des Anstoßes war die Ausstellung *Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d'extermination nazis, 1933–1999*, die von 12. Januar bis 25. März 2001 im Hôtel de Sully (Sitz der Vereinigung *Patrimoine photographique)* in Paris erstmals präsentiert wurde. Die Polemik um die Ausstellung hat sich am Beispiel von vier Bildern vertieft. Es handelt sich um heimliche Aufnahmen eines jüdischen Häftlings aus dem Krematorium V von Auschwitz Birkenau im August 1944. Zwei Fotos zeigen die Verbrennung von Leichen in einem Massengrab durch Mitglieder des Sonderkommandos, auf einem Foto sind nackte Frauen auf dem Weg zur Gaskammer zu sehen, beim vierten Foto handelt es sich aufgrund der Perspektive um ein undefinierbares Sujet.[69] Die beiden Fotos

der Leichenverbrennung weisen einen schwarzen Rahmen auf, der den Blick der Kamera aus der Gaskammer verdeutlicht. In Reproduktionen wurde dieser häufig weggelassen. Der Philosoph und Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman hat im Katalog zur Ausstellung in einem Artikel die Bilder und ihren Status als „unersetzliche Spuren, die eine die Texte ergänzende Rolle spielen", kommentiert.[70] Ausstellung und Publikation erregten Widerspruch, der sogleich durch die Psychoanalytiker Gérard Wajcman und Elisabeth Pagnoux sowie durch Claude Lanzmann vorgebracht werden sollte. Georges Didi-Huberman nahm dies zum Anlass, in einer umfassenden Studie mit demselben Titel *Images malgré tout* auf die KritikerInnen zu antworten, die zwei Jahre später in den *Éditions de Minuit* erschien.[71] Die unterschiedlichen Positionen bezogen sich zum einen auf den Status der vier Bilder im Konkreten und die Repräsentation der Shoah im Allgemeinen. „Um sich zu erinnern, muß man sich ein Bild machen."[72] Dieses Konzept der Imagination ist eine der Prämissen Didi-Hubermans, der die Heraufbeschwörung des „Undarstellbaren" als leichtfertige Entledigung einer schwierigen Aufgabe betrachtet. Sich vorzustellen, was Auschwitz im Sommer 1944 war, muss im Sinne einer „Pflicht zur Erinnerung" trotz allem – trotz der fehlenden Bilder, der fehlenden Zeugenberichte etc. – versucht werden. Didi-Huberman rekapituliert anhand der Bildfolge, von Zeugnissen und historischen Studien den Kontext der Fotografien und verdeutlicht dabei explizit die Bedeutung der kontextualisierenden Narration, die das Vorher und Nachher des Aktes einfängt. Er wehrt sich damit gegen einen reduktionistischen Gebrauch von Bildern, der in ihnen nur „Dokumente des Entsetzens" erkennt. Die historische Bedeutung der Aufnahmen lässt sich als bewusste Widerstandshandlung rekonstruieren. Trotz der Gefahren, deren sich die Mitglieder des Sonderkommandos aussetzten, waren die Bilder ein Signal, das an die Außenwelt gesandt werden sollte und schließlich auch den polnischen Widerstand in Krakau erreichte. Die aufklärerische Absicht der Fotografien richtet sich gegen das Auslöschen aller Spuren der Vernichtung. „Das fotografische Bild erscheint dort, wo das zukünftige Verschwinden des Zeugen und die Undarstellbarkeit des Bezeugten aufeinandertreffen."[73] Für Didi-Huberman ging es dem Fotografen genau darum, „dieser Realität ein Bild [zu] entreißen."

Lanzmann argumentiert hingegen auf einer anderen Stufe, wenn er den Bildern jegliche Aussagekraft abspricht. Sie zeigen nicht die Shoah, sie machen nicht vorstellbar, was unvorstellbar ist, sondern geben einem Voyeurismus statt, der die Einzigartigkeit der Shoah bedroht. Lanzmann urteilt damit, so macht es auf Basis seiner Stellungnahmen den Anschein, außerhalb jeder historischen Betrachtungsweise, die das Fotodokument als Mosaik einer Repräsentation versteht, wie dies die Fotoausstellung in Paris versuchte. Er betreibt damit eigentlich eine fundamentale Medienkritik gegen das Bild als isoliertes Artefakt. Das Bilderverbot als Repräsentationsverbot erstreckt sich folglich nicht nur auf sekundäre, nachgestellte oder ästhetisierte Bilder, sondern auch auf Originalaufnahmen, wie sie Alain Resnais in *Nuit et brouillard* verwendet hatte.

Die Problematik der Bilder, insbesondere wenn es um Gewaltbilder wie jene der NS-Zeit geht, verkennt auch Didi-Huberman nicht. In Deutschland und Österreich genügt es, an die Kontroversen um die Wehrmachtsausstellung „Verbrechen der Wehrmacht" zu erinnern, die HistorikerInnen im Umgang mit der Quelle Foto eine neue Sensibilität abverlangt hat.

Bilder repräsentieren niemals, wie es sprichwörtlich „wirklich war". Ursprung und exakter Kontext sind mitunter schwer auszumachen. Zuletzt fungiert das Bild nicht ausschließlich als Quelle historischer Erkenntnis, sondern wird in einer Gegenwart wechselnder Kontexte rezipiert und bewertet. Der *impact* von Bildern auf RezipientInnen unterliegt einem Wandel der Zeit, der auch von HistorikerInnen häufig zu wenig in Rechnung gestellt wird. Ungeachtet davon machen es die Fotografie und der Film möglich, eine virtuell wahrgenommene Erfahrung – wie jene des Fotografen in Auschwitz – der Realität zu entreißen, auf Zelluloid bzw. digital als Faktum der Zeit zu bannen und – entgegen dem menschlichen Gedächtnis – unverfälscht zu speichern. Bei der Rezeption der gespeicherten Bilder bleibt den RezipientInnen die primäre Erfahrung des/der FotografIn verschlossen. Was sie vor sich haben, ist nicht weniger als das primäre Bild, das der Kameramann/die Kamerafrau hinter der Kamera sah und welches selbst der Autor/die Autorin später „nur" mehr als Erinnerung aus dem Gedächtnis abrufen kann. Auch die BetrachterInnen können es nach der Rezeption als (Film-) Bild im Gedächtnis in ähnlicher Weise aufscheinen lassen und abrufen wie der/die primäre AugenzeugIn. Ungeachtet der Wissenslücken, die bei der Wahrnehmung auf falsche Fährten locken können, wenn es um die Rekonstruktion einer Vergangenheit geht, vermitteln die Bilder nicht jene menschliche Erfahrung, die der/die AugenzeugIn hinter der Kamera machte. Jedoch können Filmbilder als medial vermittelte Erfahrung ähnlich eigener virtueller Erfahrungen im Gedächtnis aufscheinen, emotional besetzt und mit Bedeutung versehen werden.[74] Der/die HistorikerIn bekommt mit der Filmrolle ein Quellenmaterial in die Hand, das durch seine mediale Beschaffenheit zur Darstellung einer Vergangenheit, auch jener des „absoluten Verbrechens" (Lanzmann), beiträgt. Dass solche Bilddokumente zur Wahrheitsfindung führen können und mitunter unentbehrlich sind, aber nicht in einem übertragenen, anthropologischen Sinn ein Ereignis repräsentieren können, ist auch Didi-Huberman klar, dessen Plädoyer darauf hinausläuft, dass es „trotzdem kein Bild des Ganzen" gibt. Der spanisch-französische Schriftsteller und Überlebende des KZ Buchenwald Jorge Semprún sah in den KZ-Befreiungsaufnahmen der Alliierten seine Erlebnisse auf der Ereignisebene als wahr bestätigt. Zugleich musste er die beschränkte Vermittlungskraft der Aufnahmen, die er Jahre später zu Gesicht bekam, zur Kenntnis nehmen. Seine Schlussfolgerung aus der Sprachlosigkeit der Bilder war – und dies muss in den Ohren der „Ikonoklasten" wie eine Provokation klingen – die Notwendigkeit der Fiktion, von der er als Schriftsteller Gebrauch machte.[75] Dem in den Bildern historisch und anthropologisch-humanistisch Unrepräsentierten und Unrepräsentierbaren rückte er als Zeuge mit den Mitteln der Sprache zu Leibe, mit der sich auch das „Unsagbare" sagen lässt. Didi-Huberman schließt daraus auf die Gleichwertigkeit von Bild und Wort, die Lanzmann nicht akzeptieren kann:

> „So muß man also das Bild mit der gleichen theoretischen Strenge behandeln, die wir, wenn auch mit weniger Mühe (und im Gefolge Foucaults), bereits auf die Sprache anwenden. Denn in jedem Zeugnis, in jedem Akt des Gedenkens sind Sprache und Bild sich gegenseitig verpflichtet und beziehen sich stets auf die Lücken des jeweils anderen: Wo das Wort zu scheitern droht, stellt sich häufig ein Bild ein; wo die Einbildungskraft zu scheitern droht, stellt sich häufig ein Wort ein."[76]

Didi-Huberman konstatiert zwischen Bild und Wort – in Bezug auf zweiteres wäre in mündlich und schriftlich zu unterteilen – eine intermediale Bezogenheit der Zeugnisse, die faktisch einer multimedialen erinnerungskulturellen Praxis entsprechen. Der Film bezieht wie kein anderes Medium Wort und Bild aufeinander, um Bedeutung herzustellen. Die womöglich nicht unrealistische Gefahr, dass in der Medienwelt erinnerte Ereignisse auf Bilder reduziert werden, denen dann jegliches Potential für eine Repräsentation der Shoah verloren geht, kann kein prinzipielles Bilderverbot bewirken.

Als Illustration seiner Argumentation führt Didi-Huberman den explizit radikalen Gegenentwurf zum bilderarmen Lanzmann-Film ins Treffen. Jean-Luc Godard präsentierte 1998 einen vierstündigen Experimentalfilm *Histoire(s) de cinéma*, der nicht direkt um die Shoah kreist, aber den Diskurs über die Darstellbarkeit der Shoah in der Kunst aufgreift, indem er programmatisch aufzeigt, dass „das Kino dazu da ist, das Undenkbare zu denken.“[77]

> „Sowohl Lanzmann als auch Godard gehen ganz zu Recht davon aus, daß die Shoah von uns verlangt, unser Verhältnis zum Bild insgesamt zu überdenken. Lanzmann vertritt die Ansicht, daß *kein einziges Bild* imstande ist, diese Geschichte ‚auszusprechen', und aus diesem Grund filmt er unablässig die Aussagen der Zeugen. Godard hingegen vertritt die Ansicht, daß seit der Shoah *alle* Bilder von nichts anderem sprechen (daß sie ‚davon sprechen' soll freilich nicht bedeuten, daß sie ‚es aussprechen'), und aus diesem Grund sucht er unsere gesamte visuelle Kultur unter Maßgabe dieser Fragestellung ab.“[78]

Godard wendet eine besondere Form der Montage an, die völlig kontextverschiedene Bilder aus Dokumentationen und Spielfilmen der Kinogeschichte durch Überblendungen aneinanderreiht und dadurch Bezüge und Bedeutungen schafft. Die Kunst der Montage macht aus zwei zusammengefügten Bildern, die Godard durch ausufernde Erzählungen im Off, Texteinblendungen oder Originaltöne kollidieren lässt, ein drittes Bild auf der Bedeutungsebene. Für Godard ging es mit dieser Reduktion kinematografischer Techniken darum, ein Geschichtswerk zu schaffen, das auch jene Geschichte zeigt, die in den isolierten Einzelbildern nicht enthalten ist. Bild- und Textmontage bilden sozusagen die Satzteile, mit denen Godard seinen Text webt.[79] Er versteht sich dabei sehr wohl als Historiker, der auf Basis des Archivs eine Erzählung der Vergangenheit – „der endlosen Vernichtung des Menschen durch den Menschen“ – schafft, die dem Konzept der Undarstellbarkeit eine Abfuhr erteilt.

Schließlich kamen Didi-Huberman auch namhafte französische Philosophen zu Hilfe, die dem Topos der „Undarstellbarkeit“ auf den Zahn fühlten. Jean-Luc Nancy und Jacques Rancières haben unabhängig voneinander der Position Lanzmanns widersprochen und diesem weiter zugesetzt.[80] Es verdichtet sich somit mit zunehmender zeitlicher Distanz die Unhaltbarkeit einer moralisch motivierten Regel. Nancy streicht das Diffuse am Konzept der Undarstellbarkeit hervor: Müsste es nicht heißen, Kriterien festzulegen, welche die Geschichte in undarstellbare und darstellbare Ereignisse einteilbar macht? Letztlich, so der Philosoph, ist in dem Darstellungsverbot nichts anderes als ein Dogma zu sehen, das „Unmöglichkeit und „Unzulässigkeit“ verwechselt und damit „alle Bilder verbieten und

auslöschen“ will.[81] Die Unzulässigkeit müsste dann aber im Sinne eines moralischen Verbots als verbindliches Prinzip formuliert werden, welches allerdings nirgendwo erkennbar ist.[82] Rancière situiert das Reden von der Undarstellbarkeit der Shoah nicht als Ursache der Postmoderne, die in Auschwitz das Ende der Idee des Humanums sieht, sondern als deren direkte Folge. Das Undarstellbare fungiert an der Stelle lediglich als Selbstlegitimation eines philosophischen Modells.[83]

Am Ende dieser Zusammenfassung des Darstellungsstreites, die versucht hat, die Argumente der jeweiligen Kontrahenten aufzulisten, bleibt die Erkenntnis von einem minimalen theoretischen Mehrwert, den die Debatten hinterlassen. Didi-Huberman hat es zu zeigen verstanden, dass Befürworter des Bilderverbotes die Dialektik der Bilder missverstehen. Bilder zeigen etwas, ohne selbst mit dem Gezeigten identisch zu sein. Jegliche Repräsentation ist eben nicht mit dem repräsentierten Phänomen ident. Was am Text offensichtlich ist, sorgt im Medium Bild und Film für Missverständnisse.

Wollte man, abschließend gesagt, den Streit zwischen Lanzmann und Didi-Huberman ausräumen, müsste man vielleicht zunächst mit dem Vorschlag Ricœurs Ernst machen, dem Begriff der Repräsentation (*représentation*) den der Repräsentanz (*représentance*) vorzuziehen, damit auf den semantischen Aspekt der *Stellvertretung* und der *Annäherung* jeglicher Darstellung weniger leicht vergessen wird.[84]

Anmerkungen

1 Manuel Köppen/Klaus R. Scherpe, Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Dies. (Hg.), Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln/Weimar/Wien 1997, S. 1–12, hier S. 1.

2 Ebd., S. 3; Vgl. das Konzept Derridas in: Jean François Lyotard, Streitgespräche oder: Sprechen „nach Auschwitz“. Grafenau [2]1995, S. 63–65.

3 Jacques Rivette, De l’abjection, in: Cahiers du cinéma (120) 1961, S. 54f.

4 Elie Wiesel, Die Trivialisierung des Holocaust: Halb Faktum und halb Fiktion. Nachgedruckt in: Peter Märthesheimer/Ivo Frenzel, Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt a. M. 1979, S. 26.

5 Vgl. Philippe Mesnard, Conscienes de la shoah. Critique des discours et des représentations. Paris 2000, S. 7.

6 „*Shoah* est sans conteste une grande œuvre mais n’est pas un film exempt de défauts, bien que la critique et l’usage en aient fait désormais une référence quasi sacrée.“ Henry Rousso, Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours. Paris [2]1990, S. 272.

7 Zu den neueren Arbeiten aus der umfangreichen Literatur zu Shoah zählt: Jean-François Forges, Shoah de Claude Lanzmann. Le cinéma, la mémoire, l’histoire. Paris 2001.

8 „J’éprouvais devant la pellicule vierge le vertige de l’écrivain devant sa page blanche. Et puis je me suis rendu compte que mon projet devait plonger ses racines dans la réalité. Cette réalité avait disparu cependant, gommée, effacée. Trente ans s’étaient écoulaient depuis que les armées alliées ouvraient les portes des camps et découvraient l’étendue du désastre. Alors je me suis mis à la recherche de ceux qui ont survécu, bourreaux, victimes et témoins. Je les ai retrouvés et je les ai fait parler […].“ Interview mit Claude Lanzmann (von Edgar Reichmann): Le Non-lieu de la mémoire, in: L’Arche (338), Mai 1985, S. 52.

9 Vgl. Martina Thiele, Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Berlin [2]2007, S. 378f.

10 Länge 1. Teil: 149 min, 2. Teil: 117 min, 3. Teil: 142 min, 4. Teil: 142 min.

11 „[J]e n’ai utilisé aucun document de l’époque. J’ai construit mon film uniquement avec des paroles et des paysages. Des paysages qui parlent et des paroles qui font voir. Le discours est celui des suppliciés, des assassins et des témoins – complices tacites des tortionnaires ou personnes brisées par ce qu’elles ont vu, vécu, entendu. Les

images sont celles des lieux de la tragédie mais telles que nous les voyons aujourd'hui.“ Lanzmann, Interview Reichmann (Anm. 8), S. 52.

12 „C'est un film à ras de terre, un film de topographe, de géographe“ Claude Lanzmann: Le lieu et la parole, in: Bernard Cuau: Au sujet de „Shoah“. Le film de Claude Lanzmann. Paris 2001, S. 293–305, hier S. 294.

13 Vgl. ebd., S. 295.

14 „La circularité du film tient au caractère obsessionnel de mes questions, à mes propres obsessions.“ Ebd., S. 300.

15 Vgl. ebd., S. 298.

16 Ebd., S. 301.

17 Eine sehr präzise Auswertung liefert: Sven Kramer, Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999, S. 39–44.

18 „[…] d'une façon, il a fallu transformer ces gens en acteurs. C'est leur propre histoire qu'ils racontent. Mais la raconter ne suffisait pas. Il fallait qu'ils la jouent, c'est à dire qu'ils irréalisent. C'est ce qui définit l'imaginaire: irréaliser. C'est toute l'histoire du paradoxe sur le comédien. Il fallait les mettre non seulement dans une certaine disposition d'âme mais dans une certaine disposition physique. Non pas pour les faire parler mais pour que la parole soudain devienne transmissible et se charge elle-même d'une autre dimension.“ Lanzmann, Lieu (Anm. 12), S. 301.

19 Kramer, Widerstreit (Anm. 17), S. 41.

20 James E. Young, Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a. M. 1992, S. 249.

21 „[L]a voix se met à exister sur le paysage et ils se renforcent l'un l'autre, le paysage donnant à la parole une tout autre dimension et la parole faisant revivre le paysage.“ Lanzmann, Lieu (Anm. 12), S. 302.

22 Vgl. Kramer, Widerstreit (Anm. 17), S. 43.

23 Simone de Beauvoir, La mémoire de l'horreur, in: Le monde, 28./29.4.1985.

24 „Il n'est pas facile de parler de Shoah. Il y a de la magie dans ce film, et la magie ne peut pas s'expliquer.“ Ebd.

25 Edgar Reichmann, Les Pierres De Treblinka, in: L'Arche (338), Mai 1985, S. 50f. Elisabeth de Fontenay, Les Larmes Entre Parenthèses, in: L'Arche (339), Juni 1985, S. 51.

26 Dies kann aufgrund des Untersuchungszeitraums von Mai bis Juli 1985 für die genannten Zeitungen festgehalten werden. Figaro berichtete erstmals wieder am 20./21. Juli 1985 im Zusammenhang mit der Veröffentlichung des Buches Shoah von Lanzmann. In der Edition Fayrard erschien eine Gesamtfassung des Filmskriptes, dessen Lektüre Annie Kriegel empfahl. Vgl. Annie Kriegel, Notre liberté à l'épreuve, in: Le Figaro, 21.7.1985.

27 Diese Angaben macht Claude Lanzmann in einem für die Nouvelle Revue de Psychanalyse gemachten Interview, das von der österreichischen Wochenzeitung Der Falter am 23.10. und 6.11.1986 in deutscher Übersetzung abgedruckt wurde, vgl. hier Teil 2: Claude Lanzmann (Interview von François Gautheret), Orte, die die Erinnerung nicht erreicht, in: Der Falter, 6.11.1986.

28 Zur Ausstrahlung und Resonanz in Deutschland vgl. vor allem Thiele, Kontroversen (Anm. 9), S. 396–413.

29 Zur Ausstrahlung in Österreich vgl. u. a. Ella Lingens, Shoah live, in: Profil, 10.11.1986, S. 82–84; Claude Lanzmann (Interview von François Gautheret), Weshalb diese Einzelheiten?, in: Der Falter, 23.10.1986.

30 „La preuve est faite, s'il en était besoin, que le public français sait apprécier un document de valeur, et le préférer à une série d'espionnage anglo-saxonne.“ Anita Rind, Cinq million de Français ont regardé „Shoah“, in: Le Monde, 2.7.1987.

31 So z. B. im Leitartikel von Catherine Humblot, Les houles de la douleur, in: Le Monde Télévision, 28.6.1987.

32 Claude Lanzmann (Interview von Catherine Humblot), in: Le Monde Télévision, 28.6.1987, S. 16f.

33 Bruno Frappat, Le choc de „Shoah“, in: Le Monde Télévision, 5./6.7.1987, S. 31.

34 „Pour chaque juif exterminé pendant la guerre, un Français veillait ainsi, saisi, comme un hommage muet. Pour chaque mort de ce temps, un vivant.“ Ebd.

35 So in den Ausgaben vom 26.7., 11.9., 25.9., 9.10.

36 Vgl. Catherine Humblot, Contre l'oubli et le déni, in: Le Monde Télévision, 27.6.1993.

37 Vgl. Jacques Mandelbaum, L'impossible mémoire, in: Le Monde Télévision, 2.2.1998.

38 Vgl. Jean-Michel Frodon, Le long voyage de „Shoah“ à travers l'actualité et la mémoire, in: Le Monde, 12.6.1997. Der Artikel wurde durch ein Interview mit Lanzmann ergänzt: Claude Lanzmann (Interview von Jean-Michel Frodon): „Ne pas comprendre a été ma loi d'airain, in: Le Monde, 12.6.1997.

39 Georg Didi-Huberman, Bilder trotz allem. München 2007 (original: Images malgré tout. Paris 2003). Eine Analyse des „Bilder-Streites" bietet: Jacques Walter, La Shoah à l'épreuve de l'image. Paris 2005, zum Streit zwischen Lanzmann und Huberman vgl. dort S. 97–126, zur Analyse der Darstellungsdebatten anlässlich der Filme *Schindler's List* und *La vita è bella* ebd., S. 127–194. Der Darstellung der medialen Kontroversen liegt zudem die Berichterstattung der Tageszeitungen Le Monde und Le Figaro, der Filmzeitschrift Cahiers du cinéma und der zeitgeschichtlichen Zeitschrift Vingtième Siècle zu Grunde.

40 Zur wissenschaftlichen Kritik des Films im deutschsprachigen Raum vgl. etwa: Michael Wildt, Das Erfundene und das Reale. Historiographische Anmerkungen zu einem Spielfilm, in: Historische Anthropologie 3, 1995, S. 324.

41 „[C]e succès plaçait à son insu le réalisateur au centre d'une polémique absurde qui en faisait le cheval de Troie américain, symbole d'un cinéma hollywoodien dominateur, voué à la destruction du cinéma français." Samuel Blumenfeld, Rétroconctroverse: 1994, peut-on représenter la Shoah à l'écran?, in: Le Monde, 8.8.2007.

42 Positive Resonanzen in den Medien begleiteten allerdings auch in Frankreich den Kinostart von Schindlers Liste, wie Besprechungen in den Wochenmagazinen Le Point und Le Nouvel Observateur zeigen.

43 Zur medialen Kontroverse um *Schindler's List* in Frankreich vgl. Jacques Walter, La liste de Schindler au miroir de la presse, in: Mots (56) 1998, S. 69–89.

44 „En voyant *La Liste de Schindler* j'ai retrouvé ce que j'avais éprouvé en voyant le feuilleton ‚Holocaust'. Transgresser ou trivialiser, ici, c'est pareil: le feuilleton ou le film hollywoodien transgressent parce qu'ils ‚trivialisent', abolissant ainsi le caractère unique de l'Holocauste." Claude Lanzmann, Holocauste, la représentation impossible, in: Le Monde, 3.3.1994.

45 So z. B. François Garçon, Entre l'Holocauste et l'épouvante ‚La Liste de Schindler', in: Vingtième Siècle (43) 1994, S. 132–136, hier 134.

46 „Je suis incapable d'une certaine façon de fonder mon dire. On comprend ou on ne comprend pas. […] L'Holocauste est d'abord unique en ceci qu'il édifie autour de lui un cercle de flamme, la limite à ne pas franchir parce qu'un certain absolu d'horreur est intransmissible: prétendre le faire, c'est se rendre coupable de la transgression la plus grave. La fiction est une transgression, je pense profondément qu'il y a un interdit de la représentation." Lanzmann, Holocauste (Anm. 44).

47 Vgl. etwa zur Debatte in Deutschland: Peter Reichel, Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. Frankfurt a. M. 2007, S. 312f.; Thiele, Kontroversen (Anm. 9), S. 396–407.

48 So etwa der deutsche Historiker Wolfgang Benz, Bilder statt Fußnoten. Wie authentisch muss der Bericht über ein geschichtliches Ereignis sein? Anmerkungen eines Historikers zu „Schindlers Liste", in: Die Zeit, 4.3.1994.

49 Die Angaben folgen: Walter, Liste (Anm. 43), S. 77.

50 Vgl. Steven Spielberg (Interview mit Danièle Heyman, Henri Béhar), Un entretien avec Steven Spielberg, in: Le Monde, 22.2.1994.

51 Vgl. die Kritik an der Duschszene bei: Patrizia Tonin, Shoah nach Spielberg. Holocaust und Hollywood, oder Schindlers Liste, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 40–51, hier S. 44; Kritik an dieser Szene wurde auch in Frankreich von Seiten geäußert, die Lanzmann nicht auf ganzer Linie folgen mochten. Vgl. Walter, Liste (Anm. 43), S. 81f.

52 Steven Spielberg (Interview von Hellmuth Karasek), Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Interview mit Steven Spielberg, in: Der Spiegel 8/1994, S. 183f. Vgl. Tonin, Shoah (Anm. 51), S. 43f.

53 In diese Richtung geht z. B. auch: Danièle Heymann, Ils furent si peu ceux que l'on sauva, in: Le Monde. Arts et Spectacles, 3.3.1994; Vgl. dazu auch: Edith Dörfler, Schatten des Grauens. Zur Problematik von Filmen über den Holocaust, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 22–39.

54 Claude Lanzmann, „Man hat kein Recht, den Holocaust zu zeigen", in: Der Standard, 4.3.1994.

55 Eine fundierte Analyse der medialen Rezeption von *La vita è bella* in Frankreich liefert: Walter, Shoah (Anm. 39), S. 153–194. Die folgende Analyse beruht zusätzlich auf Basis einer Durchsicht der entsprechenden Artikel in Le Monde und Le Figaro. Die Besprechungen in Cahiers du cinéma zeichnen sich dadurch aus, dass sie spezifische Mängel am Film diskutierten, die außerhalb der allgemeinen Repräsentationsproblematik angesiedelt sind: vgl. Antoine de Baecque, La vie est belle, in: Cahiers du cinéma (528), Oktober 1998, S. 82; Charles Tesson, L'enfance de la mémoire. A propos de La Vie est belle, in: Cahiers du cinéma (529), November 1998, S. 46–48. Letztere problematisiert die Vater-Kind-Beziehung aus psychoanalytischer Perspektive.

56 Vgl. etwa: Roberto Benigni (Interview von Marie-Noelle Tranchant), Roberto Benigni: „L'amour et l'imagination nous sauvent“, in: Le Figaro, 21.10.1998.
57 Vgl. ebd.
58 Reichel, Erinnerung (Anm. 47), S. 323. Vgl. auch Claude Baignères, La puissance du rêve, in: Le Figaro, 18.5.1998.
59 Vgl. Tom Segev (Interview von Philippe Gélie), Tom Segev: un brevet de „légitimité“, in: Le Figaro, 21.10.1998.
60 Michel Bôle-Richard, Jacques Mandelbaum, Une comédie italienne dans un camp d'extermination, in: Le Monde, 9.1.1998; vgl. weiters: Jean-Michel Frodon, La Shoah comme un gag absurde, in: Le Monde, 19.5.1998; Samuel Blumenfeld, Roberto Benigni, fabuliste des camps de la mort, in: Le Monde, 22.10.1998.
61 So etwa Blumenfeld, ebd.
62 „La Shoah est un crime absolu. L'utiliser en contrepoint pour faire passer un message – même humaniste – en constitue un détournement.“ Robert Holcman, La Shoah dans le domaine public?, in: Le Monde, 31.10.1998.
63 Jean-Michel Frodon, Auschwitz, l'éthique et l'„innocence“, in: Le Monde, 22.10.1998.
64 Vgl. Walter, Shoah (Anm. 39), S. 154.
65 Zu filmwissenschaftlichen Analysen des comic turns vgl. Joan Kristin Bleicher, Zwischen Horror und Komödie. Das Leben ist schön von Roberto Benigni und Zug des Lebens von Radu Mihaileanu, in: Waltraud Wende (Hg.), Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 163–179; Anja Oster/Walter Uka, Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren, in: Sven Kramer (Hg.), Die Shoah im Bild. München 2003, S. 249–266. Géraldine Kortmann, Das Absurde als Element der Komik. Anmerkungen zum Film Train de Vie von Radu Mihaileanu, in: Margit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hg.), Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2004, S. 293–313.
66 Vgl. Jean-Michel Frodon, „Le fameux débat“, in: Le Monde, 27./28.6.1999.
67 Gérard Wajcman, „Saint Paul“ Godard contre „Moise“ Lanzmann?, in: Le Monde, 3.12.1990.
68 „Saint Paul contre Moise, tel est le match qui semble l'occuper. Le match du siècle?“ Ebd.
69 Vgl. Didi-Huberman, Bilder (Anm. 39), S. 15–33. Die Fotos sind im Besitz des Staatlichen Museums Auschwitz-Birkenau.
70 Peter Geimer, zitiert nach: Michael Freund, „Herz zu Stein, Auge zu einem Fotoapparat“, in: Der Standard, 23.1.2008. (Der Kunsthistoriker Peter Geimer hat Georges Didi-Huberman ins Deutsche übersetzt.)
71 Im Folgenden: Walter, Shoah (Anm. 39), S. 97–126; Vgl. Elisabeth Pagnoux, Reporter photographe à Auschwitz, in: Les temps modernes (613) 2001, S. 84–108; Gérard Wajcamn, De la croyance photographique, in: Les temps modernes (613) 2001, S. 47–83. Claude Lanzmann ist ihm Übrigen Herausgeber der Zeitschrift Les Temps modernes.
72 Didi-Huberman, Bilder (Anm. 39), S. 53.
73 Ebd., S. 5.
74 Vgl. die theoretischen Grundlagen der Wahrnehmung und Erinnerung bei: Dörfler, Schatten (Anm. 53), S. 22f.
75 Vgl. Jorge Semprun, Schreiben oder Leben. Frankfurt a. M. 1995, 238f.
76 Didi-Huberman, Bilder (Anm. 39), S. 46.
77 Jean-Luc Godard, zitiert nach ebd., S. 200.
78 Ebd., S. 180. Hervorhebung im Original.
79 Vgl. ebd., S. 197–213; Didi-Huberman beruft sich auf diesbezügliche theoretische Schriften von Godard: Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard, II. 1984–1998. Paris 1998.
80 Jean-Luc Nancy, Am Grund der Bilder. Zürich/Berlin 2006 (original: Au fond des images, Paris 2003), Jacques Rancière, Politik der Bilder. Berlin 2005.
81 Didi-Huberman, Bilder (Anm. 39), S. 221.
82 Vgl. die Rezension in der NZZ, 25.3.2006.
83 Vgl. die Zusammenfassung bei Didi-Huberman, Bilder (Anm. 39), S. 222.
84 Vgl. Paul Ricœur, Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Münster/Hamburg/London 2002, S. 44. Erstmals hat Ricœur den Begriff in Zeit und Erzählung eingesetzt.

7. Neuere Tendenzen des filmischen Umgangs mit der Shoah

7.1. Das institutionalisierte Shoah-Gedächtnis der Gegenwart

Am 16. Juli 1995 hat Jacques Chirac anlässlich der Gedenkfeier am Vel'd'Hiv' in seiner Position als neu gewählter Präsident der Republik mit einer Geste den Wandel im kulturellen Gedächtnis, der mit den ersten Angriffen auf den Résistance-Mythos über 20 Jahre zuvor begann, offiziell nachvollzogen. Im Sinne eines Schuldeingeständnisses benannte der französische Staatspräsident erstmals die Mitverantwortung Frankreichs an der Shoah: „Ja, der kriminelle Wahnsinn der Besatzungsmacht wurde von Franzosen, vom État français, unterstützt. Vor 53 Jahren, am 16. Juli 1942, haben 4500 französische Polizisten und Gendarmen unter der Autorität ihrer Vorgesetzten die Forderungen der Nazis erfüllt."[1]

Hiermit besiegelte auch Frankreich jenen von Tony Judt beschriebenen Bruch mit den Nachkriegsmythen, die in vielen europäischen Ländern nach 1945 Schuld und Verantwortung für den Holocaust ausschließlich auf der Seite Deutschlands verorteten und die eigene Nation im Gegenzug ausschließlich als Opfer stilisierten.[2] Dieser Prozess, der in den 1980er- und 1990er-Jahren viele Öffentlichkeiten beschäftigte, verlief mit einer zusehenden Entgrenzung, und damit historischen Dekontextualisierung des Shoah-Gedächtnisses, das sich als transnationales Phänomen von einer *mémoire de milieux* der Opfer zu einer abstrakten globalisierten *community* verschob, welche eine Erinnerungskultur mit zivilreligiösen Zügen auszuprägen begann. Gedenkfahrten nach Auschwitz, Zeitzeugenbegegnungen, Holocaust-Filme, Gedenktage, Schulprojekte zählten nun aufgrund einer sich über die Jahrzehnte etablierenden Praxis zum Grundbestand der Erinnerungsarbeit. Auf der Bühne der internationalen Politik angelangt, setzt ein Prozess ein, der bis heute andauert und allgemein als Institutionalisierung bezeichnet wird. Frankreich hat seit 1995 zahlreiche Bemühungen unternommen, die Vermittlung und Erinnerung der Shoah im öffentlichen Leben gesetzlich und institutionell zu verankern. So entstand im Jahr 2000 auf Basis eines staatlichen Dekrets die Stiftung *Fondation pour la Mémoire de la Shoah,* deren Ziel der französische Ministerpräsident Lionel Jospin auf der Holocaust-Konferenz in Stockholm präsentierte: „Wir beabsichtigen die Gründung einer Stiftung, deren essenzielle Sorge die Vermittlung der Shoah sein wird […]"[3]. Nimmt man die Ergebnisse einer vom *American Jewish Commitee* in Auftrag gegebenen Umfrage des französischen Meinungsforschungsinstituts SOFRES aus dem Jahr 2007 als Maßstab, scheint der Status der Shoah im öffentlichen Gedächtnis heute gesichert.[4] Demnach halten 87 Prozent der französischen Bevölkerung die „Kenntnis und das Verständnis der Shoah für unentbehrlich oder sehr wichtig", „81 % meinen, dass man die Erinnerung an die Auslöschung der Juden aufrechterhalten muss."[5] Der neu gewählte Präsident Nicolas Sarkozy schien der Institutionalisierung der Shoah in Frankreich noch eines draufsetzen zu wollen, als er am 13. Februar 2008 anlässlich des jährlichen Empfangs des CRIF vorschlug, dass jedes französische Kind im Schuljahrgang CM2 (d. h. im Alter von 10 Jahren) den Namen eines der 11.400 durch den Völkermord umgekommenen französi-

schen Kinder zugeteilt bekommen sollte, um die Shoah zu personalisieren, das heißt, die Kinder sollten die unzähligen Opfer der Vernichtung mit einem Namen und/oder einem Gesicht in Verbindung setzen können. Der sichtlich von gutem Willen getragene Vorschlag des Präsidenten erntete von vielen Seiten Kritik. Einmal mehr wurde deutlich, dass die mediale Öffentlichkeit auf das Thema sensibel war und *ad hoc* Debatten loszutreten vermochte.[6] Die negative Resonanz sorgte für ein Versanden der Initiative, zu der im Übrigen weder konkrete pädagogische Umsetzungsrichtlinien noch Zweckhaftigkeit eruierbar sind.

Nach der Institutionalisierung und Globalisierung der Shoah bleibt die Frage, wieweit politisch gesteuert aus der Vergangenheit utilitaristisch Nutzen für die Zukunft gezogen werden kann, unbeantwortet. Eindeutig diagnostizierbar sind jedoch Nebeneffekte der beschriebenen Entwicklung, die durchaus Anlass zur Sorge geben. Das Gedächtnis der Shoah scheint, so der französische Soziologe Michel Wieviorka, in der jüngeren Vergangenheit zu einer politischen Waffe zu werden, die sich zusehends gegen jene richtet, die sie ursprünglich beschützen sollte.[7] War die Präsenz des Völkermords lange Zeit ein Mittel, dem Antisemitismus den Nährboden zu entziehen, trug seine globale Bekanntheit nun dazu bei, im Sinne der Universalisierung den israelisch-palästinensischen Konflikt mit der Rekurrierung auf die Geschichte zu deuten: „Die Palästinenser von heute wären demnach wie die Juden von damals Opfer eines Genozids."[8] Frankreich konstatiert heute einen Antisemitismus, der aufgrund seiner „ausgesprochen spektakulären Formen" die Öffentlichkeit beunruhigt, vor allem seit er um die Facette des muslimischen Antisemitismus erweitert wurde.[9] Der Import der Zweiten Intifada (September 2000) bedingte in einem Land mit einer arabisch-muslimischen Bevölkerung von fünf bis sechs Millionen EinwohnerInnen auf der einen Seite (8 bis 10 Prozent der Bevölkerung) und 600.000 jüdischen BürgerInnen (1 Prozent) auf der anderen Seite Spannungen, deren Folgen gewalttätige Ausbrüche mit antisemitischem Hintergrund waren.[10] Im Jahr 2002 verzeichnete die *Commission nationale consultative des droits de l'homme* einen explosionsartigen Anstieg antijüdischer Aktionen. Im November 2003 erreichten die Gewalttätigkeiten gegen jüdische Einrichtungen und Personengruppen einen Höhepunkt. In Gagny (Departement Seine-Saint-Denis) bei Paris zerstörte ein gelegter Brand eine jüdische Schule. Die Ablehnung des aufflammenden Antisemitismus dominierte fortan fast reflexartig das institutionalisierte Shoah-Gedenken. Mediale und intellektuelle Kontroversen verdichteten sich zusehends zu einem Amalgam, das eine Unterscheidung von Antisemitismus und legitimer Kritik an der israelischen Politik unter der Präsidentschaft Ariel Sharons schwierig machte. Umgekehrt wollten sich jüdische Intellektuelle der Linken, die gegen den Antisemitismus auftraten, nicht gleichzeitig vor den Karren des offiziellen Israels spannen lassen und kritisierten, dass Israel den Holocaust zur Legitimierung der israelischen Politik missbrauchte, indem es seine umstrittenen Maßnahmen aus dem durch den Massenmord erwachsenen Existenz- und Verteidigungsrecht des jüdischen Staates abzuleiten versuchte.[11]

In Frankreich zeitigte die Institutionalisierung zudem einen weiteren Nebeneffekt, der am Ende darauf hinauslaufen könnte, die Shoah in eine Reihe mit anderen kollektiven Gewaltverbrechen zu stellen und damit seine Spezifizität aus den Augen zu verlieren. Erkennbar bleibt zwar nach wie vor, dass die jüdische *community* Frankreichs die Shoah als Schlüsselelement einer kollektiven jüdischen Identität abseits religiöser Konnotierung gebraucht.[12] Die

identitätsschmiedende Funktion der Vergangenheit im kollektiven Gedächtnis führte im Zeichen eines generellen Gedächtnisbooms in Frankreich allerdings auch dazu, dass andere Minderheiten die Shoah zusehends als prototypisches Modell entdeckten, das zur Nachahmung taugte. So wie die Shoah das Selbstbewusstsein der jüdischen Gemeinschaft in Frankreich stärkte, konnten doch auch die ArmenierInnen, AlgerierInnen, SchwarzafrikanerInnen auf Verbrechen in der Vergangenheit verweisen, denen sie als Kollektiv ausgesetzt waren und unter deren Folgen sie zum Teil bis heute zu leiden haben. Auf diese Weise entstand ein Kampf um offizielle Anerkennung von historischen Traumata und genozidärer Gewalt, der wesentlich dazu beiträgt, eine kollektive Identität abseits der nationalen zu legitimieren.[13] Diese Tendenz offenbart sich als Folge der weitgehenden Dominanz viktimologisch ausgerichteter Vergangenheitsdiskurse, welche mit der Ablöse des Heldenkultes einherging und in einem regelrechten „Vor-Gericht-Ziehen der Geschichte“ besteht.[14] Der Soziologe Shmuel Trigano betont jedoch, dass das Buhlen um offizielle und bisweilen gesetzliche Anerkennung bislang vergessener Opfer der Geschichte nicht – wie von KritikerInnen befürchtet – auf einen Kommunitarismus hinausläuft, sondern vielmehr zum Ausdruck bringt, dass sich gesellschaftliche Gruppen in die politische Ordnung integrieren wollen. Denn:

> „Die sogenannten ‚Gedächtniskonflikte‘ zeigen auf der ideologischen Ebene betrachtet lediglich an, dass soziale Gruppen auf der Bildfläche der politischen Meinung agieren, um sich ihren Platz an der Sonne einzurichten. Und es gibt nur eine Sonne in Frankreich, der Staat, dem eine offizielle Anerkennung, die gesetzlich festgeschrieben ist, abverlangt wird.“[15]

Im republikanischen Modell Frankreichs, das kommunitaristische Segregationen von Minoritäten strikt ablehnt, haben, so sehen es die BefürworterInnen dieser Entwicklung, Kollektive oder Gemeinschaften, unter dem Vorzeichen eines historisch verbrieften Opferstatus, die einzig aussichtsreiche Form der Anerkennung gefunden, die im Übrigen verdeutlicht, wie sehr die Minderheiten ihren Blick auf den Staat richten, von welchem sie eine genuin französische Reaktion erwarten: ein Gesetz oder einen eigenen Gedenktag.[16] Neben den französischen Juden zählen heute in Frankreich die Einwanderer und Einwanderinnen bzw. deren Nachfahren aus Nordafrika, schwarzafrikanischen Kolonien, den verbleibenden Überseedepartements und -territorien (DOM und TOM), wie zum Beispiel den Antillen, sowie die ArmenierInnen zu jenen Gruppen, die von kollektiver Gewalt in der Geschichte betroffen waren. Insgesamt leben heute etwa sieben bis acht Millionen Menschen mit kolonialem Migrationshintergrund in Frankreich.[17] Am 10. Mai 2001 verabschiedete das französische Parlament das sogenannte Taubira-Gesetz (benannt nach der Abgeordneten Christiane Taubira aus Guyana), das die Sklaverei offiziell als „Verbrechen gegen die Menschheit“ anerkannte. Seit 2006 begeht Frankreich am 10. Mai jährlich einen nationalen Gedenktag zur „Erinnerung an den Sklavenhandel, die Sklaverei und deren Abschaffung.“[18] Ebenfalls im Jahr 2001, am 29. Jänner, signierten Präsident und Premierminister die Implementierung eines Gesetzesentwurfes, der die Anerkennung des armenischen Völkermordes 1915 beinhaltete. Der simple Gesetzestext, „Frankreich erkennt den armenischen Völkermord von

1915 öffentlich an", hatte vor allem symbolischen Charakter, um in einer Phase virulenten Aufbrechens negationistischer Äußerungen bezüglich des Völkermordes ein Zeichen zu setzen.[19] Sehr viel schwieriger gestaltet sich bis heute der öffentliche Umgang mit dem Erbe der Kolonialkriege in Nordafrika. Bislang ist es, auch zum Teil angesichts konträrer Vergangenheitsnarrative der in den Konflikt involvierten Gruppierungen, die in einer *guerre de mémoire* zu münden drohen, nicht gelungen, einen nationalen Gedenktag zur Erinnerung an die kolonialen Verbrechen einzurichten. Zusammengefasst scheint Frankreich mittlerweile von einer „Hypermnesie" oder einer „Hypertrophie des Gedächtnisses" heimgesucht, wie der Historiker Henry Rousso diagnostiziert, der sich bereits namhafte Intellektuelle entgegenstellen, indem sie, wie etwa Pascal Bruckner, die „Tyrannei der Reue" geißeln. Die KritikerInnen irritiert die Bezugnahme auf Vergangenheit, die einzig im Eingestehen historischer Fehler (Vichy, Kolonialismus etc.) besteht und damit einem rein negativ besetzten kollektiven Gedächtnis Vorschub leistet.[20] In der Tat scheint es in Frankreich Bestrebungen zu geben, das Shoah-Gedächtnis mit anderen Opfergedächtnissen kurzzuschließen. Ein Blick auf den Buchmarkt, das Filmschaffen oder zum Beispiel die Veranstaltungsschwerpunkte des *Mémorial de la Shoah*[21] lassen vermuten, dass nach einer Überdosis Holocaust-Beschäftigung andere Genozide stärker in den Blickpunkt gerückt sind. Durch die französische Geschichte bedingt herrscht in Frankreich auch eine größere Nähe zum Völkermord an den Armeniern 1915, den Gräueltaten der Roten Khmer in Kambodscha 1975–1979 oder Ruanda 1994. So erzielte 2003 der Film *Ararat* von Atom Egoyan über die sich innerhalb von drei Generationen verschiebende Erinnerung des armenischen Genozids einen Achtungserfolg.[22] 2006 kam mit *La Trahison* eine kritische Auseinandersetzung mit dem Algerienkrieg in Spielfilmformat in die Kinos.[23] Im selben Jahr spiegelte der Film *Indigènes*, der das Schicksal der Soldaten des französischen Kolonialreiches während des Zweiten Weltkrieges thematisierte, die zunehmende öffentliche Präsenz der Einwanderer und Einwanderinnen bzw. deren nachfolgenden Generationen aus ehemaligen Kolonien wider.[24] Bei den Filmfestspielen in Cannes 2010 schließlich sorgte der Beitrag des algerischen Regisseurs Rachid Bouchared *Hors la loi* für Furore bei den französischen Veteranen des Algerien-Krieges, weil sie darin die französischen Soldaten als Verbrecher abgestempelt sahen.

Wohin sich das Shoah-Gedächtnis nach dessen Institutionalisierung und im Klima der Gedächtniskonjunktur bewegt, bleibt im französischen wie im internationalen Kontext ungewiss. Der deutsche Gedenkstättentheoretiker Volkhard Knigge äußert kritisch die These, „dass es ohne kritische Auseinandersetzung mit diesem [Erinnerungs-]Imperativ und ohne reflektierten Paradigmenwechsel keine Zukunft der Erinnerung gibt."[25] Er bewertet aus deutscher Perspektive die internationale, aber auch in Deutschland stattfindende Entwicklung der Institutionalisierung der Erinnerung skeptisch und verweist in diesem Zusammenhang auf einen prinzipiellen Unterschied, der von Anfang an zwischen einer deutschen (und potenziell österreichischen) „Auseinandersetzung mit begangenen bzw. zu verantwortenden Verbrechen" und einer „Auseinandersetzung mit erlittenen" Verbrechen, wie sie lange Zeit für Frankreich typisch war, besteht. Ersteres zielt auf die „dauerhafte Etablierung negativen Gedächtnisses" ab, das historisch keine Vorbilder kennt und dessen Erfolg heute nicht ermessen werden kann.[26] Die Formel „Erinnere dich" beschwörend zu wiederholen, führt

angewandt auf heutige Generationen in die Irre, weil es nicht mehr darum gehen kann, das Geständnis einer begangenen Tat kollektiv abzuverlangen, wie dies für die Kriegsgeneration galt. Knigge rät daher, „Erinnerung als Bewusstseinsinhalt durch einen nicht kognitivistisch verengten Begriff von Geschichtsbewusstsein im Sinne von Verständnis dafür, wie Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft miteinander verknüpft sind bzw. verknüpft sein könnten (sollten)“, zu ersetzen.[27] Hinzu kommt, dass Erinnerung heute keinesfalls immer im Sinne einer universalistischen Perspektive wertorientiert ist, sondern, das zeigt die Geschichte und die Gegenwart, auch ein Modus sein kann, um Feindbilder, Stereotypen, das Vergessen in anderen Bereichen (kollektive Verbrechen) zu stabilisieren bzw. aufrechtzuerhalten. Leeres Erinnern kann sich letztlich gegen sich selbst richten, wenn es nicht mit konkretem Wissen und einem Wertehorizont versehen ist. Knigge beurteilt die stattgefundene Entkontextualisierung und gleichzeitige Hegemonialisierung der Holocaust-Erinnerung auf internationalem Niveau demnach insgesamt kritisch und erinnert an das Beispiel der DDR, wo befohlene Erinnerung schnell Züge von Erstarrung und Abwehr annahm.

Wieweit sich diese Diagnose in den Shoah-Filmen der jüngeren Vergangenheit bzw. der Gegenwart abzeichnet oder auf einer reflexiven Ebene in dieser oder einer ähnlichen Form formuliert und aufgegriffen wird, ist Gegenstand der folgenden Betrachtungen. Das letzte Kapitel dieses Buches beleuchtet zum einen die konkreten Ausprägungen der Erinnerungskultur seit den 1990er-Jahren in der Filmkultur Frankreichs und weist zum anderen die unterschiedlichen Versuche von Filmschaffenden auf, auf die aktuelle Verfasstheit der institutionellen Fixierung der Shoah-Erinnerung kritisch zu reagieren. Da sich zusehends weder dominante Spielfilmformen noch kommerziell herausragende Leitfilme ausmachen lassen, ist es angebracht, die Darstellung nicht an Einzelbeispielen aufzuhängen, sondern vielmehr das Spielfilmschaffen in seiner Breite zu erfassen und darin Strömungen festzustellen, aus denen sich aufgrund inhaltlich-diskursiver Merkmale eine Typologie an Shoah-Filmen ableiten lässt. Welche Veränderungen bestimmten also die Repräsentation des Genozids seit den 1990er-Jahren im Film? Die Internationalisierung der Filmwirtschaft und der zunehmende Einfluss internationaler Produktionen machen zunächst einen Blick auf die internationale Spielfilmebene erforderlich, um die Entwicklung in Frankreich in ihren Eigenheiten und Ähnlichkeiten überhaupt in den Blick zu bekommen.

7.2. Die Shoah im internationalen Film seit 1990

Den markantesten Einschnitt in der Filmgeschichte bot zweifelsohne Spielbergs *Schindler's List*. Mit Roberto Benignis *La vita è bella*, James Molls *The Last Days* und Roman Polanskis *The Pianist* brachte das internationale Kino eine Reihe weiterer Kassenschlager hervor. Der Shoah-Film avancierte zum Medienereignis, wurde Bestandteil der Popkultur und war endgültig kompatibel mit pompösen Filmpreisverleihungen, die trotz des Sujets ihres Glamours nicht beraubt wurden.

Was veränderte sich – wegen oder trotz der kommerziellen Erfolge – sonst noch im Jahrzehnt von *Schindler's List*? Aus den statistischen Daten, die Lawrence Baron vorlegte,

lassen sich eindeutige Verschiebungen auf der thematischen Ebene ablesen. Nahmen bereits im Jahrzehnt zuvor die Filme über Überlebende sprunghaft zu, so wurde das Phänomen der „Zweiten Generation" nun in doppelt so vielen Filmen als noch in den 1980er-Jahren (23) behandelt. An erster Stelle der Themenwahl rangierte in den 1990er-Jahren erstmals das Thema Neo-Nazismus (38).[28] Die Präsenz nicht-jüdischer Opfergruppen stieg im gleichen Zeitraum ebenso merklich an, zumal Roma und Sinti sowie Homosexuelle doppelt so häufig als Filmthema im Kontext nationalsozialistischer Verfolgung vorkamen (10). Ein Jahr nach *Schindler's List* sorgte einer der wenigen österreichischen Spielfilme für Präsenz der Konzentrationslager auf den österreichischen Kinoleinwänden. *Hasenjagd – Vor lauter Feigheit gibt es kein Erbarmen* von Andreas Gruber fokussierte auf die Opfergruppe der sowjetischen Kriegsgefangenen. In seiner nüchtern realistischen Darstellung lag der auf einer wahren Begebenheit basierende Film eindeutig im Trend des deutschen Spielfilms.[29] Frank Bösch beobachtet im Umgang mit dem Holocaust bzw. dem Nationalsozialismus im deutschen Film seit der Serie *Holocaust* eine Transformation bezüglich des Geltungsanspruchs der Filme, die in einer „Abwendung von fiktiven Geschichten mit moralischen Leitideen hin zum Anspruch, ‚wahre' Geschichte in Form eines Spielfilmes abzubilden" besteht und sich gerade dadurch durch das Fehlen historisch-pädagogischer *messages* auszeichnet.[30] Wenngleich die beschriebene Institutionalisierung der Shoah ganz im Zeichen von pädagogischen Zielen der Geschichtsvermittlung steht, hat sich der pädagogische Gestus aus den Holocaust-Filmen mittlerweile, so Bösch, verabschiedet. Waltraud Wende kommt mit Blick auf die jüngere Entwicklung der Repräsentation des Holocaust im internationalen Film zu einem aus geschichtspädagogischer Hinsicht ernüchterndem Ergebnis:

> „[S]o fällt auf, dass in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre eine Akzentverlagerung stattfindet. Es kommt eine Vielzahl von Spielfilmen in die Kinos, bei denen es weniger um eine – wie auch immer geartete – Bestandsaufnahme der nationalsozialistischen Wirklichkeit geht, sondern in denen stattdessen der Schwerpunkt vorrangig auf das Erzählen spannender Kinogeschichten, für die der Holocaust lediglich den historischen Rahmen abgibt, gelegt wird."[31]

Dies führt dazu, dass der Holocaust aus dem eigentlichen Fokus des Films verschwindet und vielfach zum Dekor verkommt, das der Filmdramaturgie in Melodramatik und Spannung entgegenspielt. Ging es selbst in einem Hollywoodfilm wie *Schindler's List* noch darum, eine Geschichte aus der großen Geschichte zu erzählen, die einen Ausschnitt aus dem Vernichtungssystem vermittelte und durch seinen Erfolg einen Speicherungsvorgang im kollektiven Shoah-Gedächtnis hervorrief, bedienen sich Holocaust-Unterhaltungsfilme wie *Aimée und Jaguar*, *Comedian Harmonists* oder *La vita è bella* in erster Linie des Kollektivgedächtnisses, nutzen dessen Codes und Bildgedächtnis, um in geeigneter Form beim Publikum Gedächtnisinhalte abzurufen, ohne die Shoah selbst zum Inhalt des Films werden zu lassen. Der paradigmatische Unterschied besteht auf der Ebene des Plots meist darin, dass „individuell-private ‚Geschichten' erzählt und nicht kollektive ‚Geschichte' rekonstruiert werden soll."[32]

Ein weiterer Wandel vollzieht sich in den 1990er-Jahren in Bezug auf die Genres, die gewählt werden, um sich im Spielfilm mit der Shoah auseinanderzusetzen. Was in den 1980er-Jahren noch als unzumutbar gelten mochte, war ein Jahrzehnt später gängiges Standardrepertoire. So stieg in diesem Zeitraum der Anteil an Komödien innerhalb der Holocaust-Produktionen von 4,4 auf 11,7 Prozent. Die Zahlen folgen der Studie von Baron, die für diesen rapiden Anstieg drei Faktoren benennt:

> „[T]he search for original approaches to subject matter, the presumed familiarity of the public with the basic facts of the Holocaust, and the passing of a generation of filmmakers who experienced World War II as adults and rise of those who were minors during the war or who were born after it.“[33]

Genghis Cohn (1993) von Elijah Moshinsky, *La vita è bella* (1998) von Roberto Benigni, *Train de vie* (1998) von Radu Mihaileanu und *Jakob the Liar* (1999) von Peter Kassovitz repräsentieren unterschiedlich erfolgreiche Versuche, den Schrecken mit dem Komischen zu verbinden. Diese Filme konnten sich wesentlich darauf stützen, dass die RezipientInnen über den realen Holocaust ausreichend informiert und damit sensibilisiert waren. Der *comic turn* lässt sich damit historisch betrachtet als Beleg für die Konjunktur des kulturellen Gedächtnisses der Shoah der 1990er-Jahre auffassen.[34] Welche Richtung die filmische Auseinandersetzung mit der Shoah im neuen Millennium genommen hat, zeigt Baron anhand von prominenten Einzelbeispielen auf. Der weiterhin dominante *biopic*-Boom fand in Polanskis *The Pianist* (2002) – im Realismus der Darstellung und im kommerziellen Erfolg auf Augenhöhe mit *Schindler's List* stehend – seine Fortsetzung. Im selben Jahr errang ein Film, der ebenso eine unbekannte Seite der Shoah thematisierte (deutsche Juden, denen die Flucht in das koloniale Kenia gelingt), einen Oskar: *Nirgendwo in Afrika* von Caroline Link wurde 2002 als bester ausländischer Film prämiert. Dass mit *Schindler's List* das ungeschriebene Bilderverbot fortan außer Kraft gesetzt war, verdeutlichte kein Film so sehr wie *The Grey Zone* von Tim Blake Nelson (2001). Der autobiografische Bericht des Auschwitz-Überlebenden Miklòs Nyiszli[35] und Primo Levis Essay *The Grey Zone* scheinen dem Spielfilm als legitimierende Quellen für die explizite kinematografische Darstellung der Massentötungen in den Gaskammern von Auschwitz-Birkenau zu dienen. Hatte Spielberg in der berühmten Dusch-Szene die Grenze des Darstellungsverbots genau bis an die Tür zur Gaskammer verlegt und deren Existenz beim Zuschauer angedeutet und vorausgesetzt, überschritt *The Grey Zone* die letzte Hemmschwelle der bildlichen Darstellung des Holocaust, indem die Vernichtung in den Gaskammern und Auslöschung der Spuren in den Krematorien gezeigt wurde. Im Zentrum des Films stehen die moralischen Dilemmas der Protagonisten, die als Teil des „Sonderkommandos“ Zeugen der täglichen Vernichtungsindustrie waren. Der Regisseur sah in seinem minutiösen Realismus eine künstlerische Ausdruckform, die gleichrangig neben anderen gewählt werden kann, um die Shoah filmisch zu repräsentieren. Trotz oder gerade wegen des Realismus erlitt Nelson im Gegensatz zu Benigni und Polanski einen kommerziellen Misserfolg.[36]

Ursachen für die Hochkonjunktur des Holocaust-Films im vergangenen Jahrzehnt bietet die medienwissenschaftliche Kontextualisierung von Matthias Lorenz, derzufolge

sich innerhalb der Mode des Reality-TV und dem schier unerschöpflichen Verlangen der Medienwelt nach Realem bzw. Authentischem eine Lücke aufgetan hat, in welche die außergewöhnlichen und zugleich authentischen Bilder vom Massenmord mit ihrem „beglaubigten thrill“ stoßen konnten.[37] Zugleich hinterließ die Digitalisierung der Bilder ein Verlangen nach Echtheit, das Holocaust-Filme, einschließlich Filmdokus und Dokufiktionen, zu erfüllen vermochten. Das vormalige Grauen, das die Bilder auslösten, wich in der modernen Medienwelt der Funktion eines weitgehend auf den Unterhaltungswert reduzierten Gruselns. Ob die Live-Bilder vom 11. September dem Bedürfnis nach authentischem Schrecken ein Ende gesetzt haben, die auch die Präsenz des Holocaust in der Medienwelt mildern sollte, wie Lorenz dies in Anschluss an Jean Baudrillard vermutet, mag bezweifelt werden.[38] Mediengeschichtlich lässt sich mit gutem Grund von einer *overdose* in den 1990er-Jahren ausgehen, die eine Zuwendung zu anderen Themen zur Folge hatte. Das Paradigma *history sells* hat hingegen sein Ablaufdatum vorerst nicht erreicht. Und dass die Geschichte des Holocaust in Fußnoten verfilmbare Stoffe abseits des unerträglichen Grauens enthält, hat der österreichische Film *Die Fälscher* von Stefan Ruzowitzky unter Beweis gestellt. Der 2008 mit einem Oskar prämierte Film vereint ein weiteres Mal reale Geschichte mit spannendem Erzählkino. Auf Basis der Lebensgeschichte des KZ-Überlebenden Adolf Burger integriert der Film in die Darstellung eines außergewöhnlichen Ausschnitts des Systems der Konzentrationslager einen neuen Typus von KZ-Opfer, einen kleinkriminellen Juden, der noch vor 10 Jahren als politisch unkorrekt durchgegangen wäre.[39] Am Ende dieses Jahrzehnts kehrt der Zweite Weltkrieg unter den unterschiedlichsten Vorzeichen auf die internationale Filmleinwand zurück. Das zeitliche Aufeinandertreffen von so unterschiedlichen Filmen wie Bryan Sinders *Operation Walküre*, Andrzej Wajdas *Katyn*, Quentin Tarantinos *Inglourious Basterds*, Marco Bellocchios *Vincere* und anderen Großproduktionen lässt die Frage nach den in ihnen verborgenen Symptomen des kollektiven Gedächtnisses aufkommen.[40]

7.3. Entwicklungslinien in Frankreich

Zwischen 1990 und 2010 entstanden 25 Shoah-Filme mit französischer Produktionsbeteiligung. Weitet man mit Baron die Kriterien aus, so lassen sich sogar 28 Spielfilme zählen. Im Verlauf dieses Zeitraums stieg die Zahl der Co-Produktionen beträchtlich an. Seit 2000 war Frankreich an sechs internationalen Produktionen beteiligt, fünf von ihnen stammten von ausländischen RegisseurInnen. Auffälligerweise ist in den 1990er-Jahre ein Rückgang an Spielfilmen zur Shoah in Frankreich feststellbar, während in den 2000er-Jahren, inkludiert man alle Co-Produktionen, 16 (bzw. 19) Filme gezählt werden konnten, womit ein bislang unerreichter Wert vorliegt. Lässt man die ausländischen RegisseurInnen Sally Potter, Frederick Wiseman, Amos Gitai, Norman Jewison und Costa-Gavras mit ihren mehrheitlich ausländischen Co-Produktionen außer Acht, bleibt mit elf (bzw. 13) Filmen ein Wert, der die 1990er-Jahre immer noch übertrifft. Im Jahrzehnt von *Schindler's List* zeichneten bei sieben von insgesamt zehn Filmen französische RegisseurInnen verantwortlich.[41] Auf der Ebene des kommerziellen Erfolgs hinkten diese Filme den Produkten der 1980er- und 1970er-

Jahre weit hinterher und beschränkten sich bisweilen auf ein Minderheitenpublikum. Die relative Erfolglosigkeit der französischen Filme im Schatten der internationalen Kassenschlager von *Schindler's List, La vita è bella* und *The Pianist* bezeugen auch die ausbleibenden Nominierungen für den französischen Filmpreis César. Von 1990 bis 2007 schaffte es mit Ausnahme von Polanskis Filmbiografie kein Film, auch nur in den engeren Kreis der Kategorie „Bester Film" zu gelangen. Beim Kinopublikum erhielt *Amen*, ein Film über die Reaktionen des Vatikans unter dem Pontifikat Pius' XII. auf die „Endlösung" mit 325.000 BesucherInnen in Paris (1,3 Mio. in Frankreich) noch den größten Zuspruch.[42] Erst mit Claude Millers gleichnamiger Verfilmung des Generationen-Dramas *Un secret* von Philippe Grimbert verzeichnet das französische Kino 2008 einen Shoah-Film mit hohen Besucherzahlen und Filmpreisnominierungen. Insgesamt in elf Kategorien für einen César nominiert, darunter für den besten Film und die beste Regie, lockte der Film binnen weniger Wochen mehr als 800.000 BesucherInnen in die Kinos.[43] Die Filme der nicht-französischen FilmemacherInnen weisen tendenziell kein nationales Gepräge auf, das sie als französische Filme klassifizierbar machen würde. Sie repräsentieren jene filmischen Auseinandersetzungen mit Aspekten der Shoah, die unabhängig von den Produktionsbeteiligungen einem internationalen Kinopublikum zugänglich sein sollten.[44]

In seiner Gesamtheit lässt sich dieses thematisch sehr heterogene Spielfilmschaffen in drei unterschiedliche Formen klassifizieren. Zunächst teilen die bereits genannten multinationalen Produktionen die Gemeinsamkeit, dass sie keine nationalgeschichtliche Ausrichtung aufweisen, die für die Rezeption durch ein internationales Publikum hinderlich sein könnte. Der Herausbildung eines transnationalen Gedächtnisses trägt eine steigende Zahl internationaler Filme Rechnung. Daneben entsteht eine große Gruppe von Filmen, die durch ihre Plots und Besetzungen weiterhin als genuine Beiträge eines *cinéma national* zu werten sind. Wie der folgende Überblick verdeutlichen soll, fällt dieser Sektor durch eine tendenzielle Stagnation und bisweilen eine Rückkehr zu vergessen geglaubten Narrationsmustern auf. Ein drittes Phänomen besteht – analog zur internationalen Entwicklung – im Spielfilmschaffen von Holocaust-Überlebenden bzw. der zweiten und dritten Generation von Shoah-Überlebenden, das sich bislang durch eine spezifische Auseinandersetzung mit der Shoah auszeichnet, insofern es sich gegen die enthistorisierende und „entmilieuisierende" Institutionalisierung des Gedächtnisses mitunter lautstark spreizt. Aus dieser dreiteiligen Typologie fällt lediglich ein Film als unklassifizierbar heraus, dem im Anschluss eine eigene Betrachtung gewidmet sein soll: *La Question humaine* von Nicolas Klotz, der im September 2007 in den französischen Kinos anlief, zeigt bislang wie kein anderer Film Spuren eines Unbehagens an der politischen Institutionalisierung des Shoah-Gedächtnisses. Entgegen der internationalen Entwicklung fehlten in Frankreich für rund zwei Jahrzehnte nicht nur die Kassenschlager, auch Filme in den Kategorien „Neo-Nazismus" und „vergessene Opfer" (Homosexuelle, ZeugInnen Jehovas) suchte man bis 2010 vergeblich (s. 7.3.4). Was Baron unter Shoah-Film subsumiert, wird in Frankreich, so zeigt ein kurzer Blick auf die Rezeption dieser Filme, dezidiert nicht mit dem Begriff versehen.

Das letzte empirische Kapitel dieser Arbeit unterscheidet sich methodisch insofern von den anderen Kapiteln, als es im Folgenden um eine grobe Gesamtdarstellung der Shoah-

Filme seit 1990 geht, die auf spezifische Einzelanalysen verzichtet und stattdessen Schlaglichter auf die genannten Tendenzen einer Erinnerungskultur im Film wirft. Ziel dieses Abschnitts ist somit primär, die Heterogenität der filmischen Repräsentation der Shoah heute zu verdeutlichen, deren weitere Entwicklung vorerst nicht absehbar ist. Am Ende steht mit einer Analyse von *La Rafle* ein Blick auf den jüngsten Shoah-Film Frankreichs, der mehr KinobesucherInnen zählte als jeder französische Shoah-Film in den vergangenen Jahrzehnten.

7.3.1. Ein Mainstream-Kino zwischen Regression und nostalgischer Befindlichkeit

Rund die Hälfte der seit 1990 produzierten Filme beschäftigt sich ausschließlich mit dem Geschichtsschauplatz Frankreich. Zunächst einmal heben sich aus dem Filmbestand zwei Filme für das Mainstream-Publikum ab, die auf historischen Tatsachen beruhen und sich, was durchaus als Novum zu bezeichnen ist, mit der „großen Geschichte" Frankreichs beschäftigen. In *Pétain* rechnete der Regisseur Jean Marboeuf 1993 mit der Spitze des Vichy-Regimes und der Kollaboration ab. Der Spielfilm beleuchtet in Form eines historischen Dramas die politischen Akteure Pétain (Jacques Dufilho) und Laval (Jean Yanne) und ihr Handeln zwischen 1940 und 1945. Neben der realpolitischen Pragmatik des Jahres 1940 fokussiert der Film auf eine Darstellung der Kollaboration, des Antisemitismus und die Ausführung der Verhaftungen am Vel'd'Hiv' im Juli 1942.

Vier Jahre später brachte der Starregisseur Claude Berri ein zentrales Kapitel des französischen Widerstands auf die Leinwand, das in seiner Ausrichtung völlig anders gelagert war.[45] *Lucie Aubrac* offenbarte eine Gegenbewegung zur bereits geläufig gewordenen Kritik an der geschichtsglättenden Nationalgeschichte. Susanne Dürr hat in einer umfangreicheren Analyse den Film unter dem Vorzeichen einer Wiederkehr des Résistance-Mythos beschrieben:

> „Mit *Lucie Aubrac* jedoch entsteht nach langer Zeit wieder ein Film, der den Mythos Résistance ungeachtet aller bisherigen Bemühungen um Differenzierung aufleben lässt. Über fünfzig Jahre nach *La bataille du rail* gerät Berris Film zu einer (modernen) *chanson de geste de la Résistance*, indem er die in Vergessenheit geratenen Mythen aufwärmt und mit einer love story kombiniert, die auch das junge Publikum ins Kino holt."[46]

Die Pseudo-Tagebuchaufzeichnungen der Frau von Raymond Samuel, Lucie Aubrac, die 1984 im Zuge des Barbie-Prozesses in Lyon die Geschichte der Verhaftung ihres Mannes 1943 (anlässlich eines geheimen Treffens mit Jean Moulin) niederschrieb, um damit den Prozess zu beeinflussen, dessen Angeklagter für die Verhaftung und Folterung verantwortlich war, bildeten die Vorlage für den Film. *Lucie Aubrac* blendet zwar die französische Kollaboration nicht aus, irritiert jedoch durch die Darstellung der Résistance als geschlos-

sen kämpfender Einheit und nähert sich so im Kern dem gaullistischen Mythos des *résistancialisme* an. Die prokommunistische Haltung der Protagonisten Lucie und Raymond hat der Film dabei schlichtweg extrapoliert.[47] *Lucie Aubrac* erzielte einen großen Erfolg beim französischen Kinopublikum (250.000 BesucherInnen in Paris, 1,7 Millionen in ganz Frankreich)[48], vor allem, bedingt durch Vorführungen für Schulklassen, in der Kategorie der 15- bis 30-Jährigen.[49]

In ähnlich negativer Weise reagierten französische HistorikerInnen zu Beginn des Jahres 2002, als die aufwendige Produktion *Laissez-passer* des Erfolgsregisseurs Bertrand Tavernier über die Kinoleinwände flimmerte. François Garçon zeigte sich auch hier zutiefst erstaunt über die Rückkehr der „hymne résistancialistes" der 1950er-Jahre[50] Das fast dreistündige Opus beleuchtet die Résistance im Milieu der Siebten Kunst. Tavernier stützte sich hierfür auf die Erinnerungen zweier ehemaliger Mitarbeiter der Produktionsfirma Continental, die ab Oktober 1940 der Besatzungsmacht unterstand. Sylvie Lindeperg, die ähnlich negativ in den *Cahiers du Cinéma* kommentierte, konsternierte vor allem der nostalgische Hauch, der *Laissez-passer* als *heritage film* daherkommen lässt. Diesen zeichne ein Hang zur Geschichtsverklärung aus, der sich im konkreten Fall ganz augenscheinlich auf der visuellen Ebene beobachten lässt. Hinter dem in Szene gesetzten und mit viel Liebe zum Detail rekonstruierten historischen Dekor einer Epoche tendiert der politische Charakter der Geschichte zur Auflösung in Luft und Wohlgefallen.[51] Die genannten Filme signalisieren, so die Kritik der HistorikerInnen, eine Regression in dem Sinn, als sie eine Rückkehr zu überholt geglaubten Geschichtsbildern im Spielfilm beinhalten.

Diese Entwicklung, die an neueren Mainstreamfilmen renommiertester Filmemacher wahrzunehmen ist, scheint mit einer Ausprägung des Gedächtnisbooms verknüpft, die bislang im Rahmen dieser Arbeit unerwähnt blieb, zumal sich die Rede vom „Zeitalter des Gedächtnisses" ausschließlich auf die Holocaust-Erinnerung beschränkte. Die unverbindliche, nostalgisch motivierte Bezugnahme auf die Geschichte, die an den genannten Filmen auffällt und im Folgenden an anderen Filmen mit Shoah-Bezügen ausgemacht werden soll, verweist auf die Diagnose, die Pierre Nora 1992 am Ende seines Großprojektes *lieux de mémoire* unter dem Signum der *patrimonialisation* formulierte.[52] Er sieht in der Transformation des „einheitlichen Nationalbewusstsein[s] in ein Selbstbewusstsein patrimonialen Typs" die Folge der sich seit Mitte der 1970er-Jahre abzeichnenden Krise des *mythe national.* Die patriotische Geschichte der französischen Nation hatte als Modell ausgedient. Das Interesse bzw. das Bedürfnis der Franzosen nach Vergangenheit war damit aber keinesfalls versiegt.[53] Das Phänomen der *patrimonialisation* äußerte sich gerade in einer Zuwendung zum kulturellen, insbesondere zu jenem vorrevolutionären Erbe der französischen Geschichte, das, ausgehend von lokalen und regionalen Bewegungen, in musealen oder zeremoniellen Wiederaneignungen Identitätsbedürfnisse abseits politischer Querelen zu befriedigen vermochte und gleichzeitig unverbindlich bleiben konnte.[54] Die Politik reagierte mit etwas Verspätung auf diese Erscheinung, als sie erkannte, dass das für 1980 anberaumte *année patrimoniale* bei den Landsleuten auf überraschend großes Interesse stieß.[55] Das politische Umdenken anlässlich dieser Erkenntnis offenbarte sich bald in regelmäßig ausgerufenen Gedenktagen bzw. -jahren: 1985 beging man den 100. Todestag des Schriftstellers Victor Hugo,

1987 feierte Frankreich 1000 Jahre Kapetinger, 1989 bildeten die 200-Jahre-Revolutionsfeierlichkeiten einen Höhepunkt, 1996 erinnerte man an die Taufe Chlodwigs, 1500 Jahre nach dem Ereignis etc. Für viele Gedenkanlässe wurden seither auf höchster politischen Ebene Komitees eingerichtet und Sich-zu-erinnern wurde modern: „Ein Ministerium nach dem anderen stattet sich mit einem historischen Stab aus. Frankreich ist in das ‚kommemorative Zeitalter' eingetreten."[56] Ursachen für diese Entwicklung sah Nora in einer dreifachen Krise, welche Mitte der 1970er-Jahre kumulierte.[57] Als ökonomischer Faktor wirkte die Ölkrise auf das kollektive Bewusstsein der Franzosen, da sie die *trente glorieuses* – die seit 1945 ungebrochenen und rasanten Entwicklungen von einer agrarisch dominierten Gesellschaft zu einer vollständig urbanisierten Industrienation – beendeten. Der abrupte Stop machte das definitive „Ende der Ländlichkeit" bewusst, das mit dem Verlust eines entscheidenden „Gedächtniskollektivs" einherging.[58] Zweitens zeigten sich nun auch die Auswirkungen des Post-Gaullismus. Die hegemoniale Erzählung von Frankreich als einem Land der allgemeinen Résistance, dem eine kleine Zahl von Vaterlandsverrätern gegenüberstand, zerbröckelte Jahre nach den 68er-Ereignissen zusehends. Die neuen Machthaber Frankreichs gaben sich bewusst „geschichtslos". Der dritte Faktor war der rapide Niedergang der kommunistischen Partei und der ideologische Abgesang des Marxismus, der die ehemals zahlreichen AnhängerInnen in Frankreich desorientierte. Die *patrimonialisation* ist zudem eine naheliegende Reaktion auf die Irritation, welche speziell die jüngere Geschichte Frankreichs auslöste. Es handelte sich um „passés qui ne passent pas", das heißt Vergangenheiten, die, wie Vichy und der Algerienkrieg, nicht und nicht vergehen wollten, sondern konstant das Nationalbewusstsein störten, bis es in der patrimonialen Ab- bzw. Zuwendung entsprechende Labung fand.[59]

Die vorliegenden Filme erlauben den Schluss, dass sie, auf dasselbe Krisensymptom rekurrierend, die entzauberte Vergangenheit der Okkupationszeit bisweilen entpolitisiert, bisweilen in nostalgiebehaftetem Gestus im Wissen um ein wohlwollendes Publikum remythisierend wiederkehren lassen. Die Résistance-Erinnerung, die Henry Rousso aufgrund der hegemonialen Stellung der Shoah in der Öffentlichkeit Anfang der 1990er-Jahre in Gefahr sah, erwacht so unter neuen Vorzeichen.[60] Die *patrimonialisation* schleicht sich dergestalt auch in Shoah-Filmen ein. Für Filme, die sich ausschließlich auf die Résistance oder Okkupation beziehen, müsste dies eigens untersucht werden. In den hier behandelten Fällen kann mitunter nicht zweifelsfrei beurteilt werden, ob es sich nun um einen Film über die Shoah oder die Résistance handeln sollte.

7.3.1.1. „Un français moyen" („Ein Durchschnittsfranzose") – Sympathiewerbung für die Résistance in Shoah-Filmen

Vier von fünf Produktionen, die in der Zeitspanne zwischen 1990 und 2007 Flucht-/Versteckgeschichten von Juden in Frankreich (jeweils mit *happy-end*) erzählen, präsentieren einen männlichen Widerstandskämpfer in der Hauptrolle.[61] In *Les Misérables* (1995) von Claude Lelouch liegt der Fokus auf den von Jean-Paul Belmondo verkörperten *Résistant*, der

als moderne Fassung von Victor Hugos Jean Valjean auftritt und noch eine äußerst ambivalente Heldenfigur abgibt. Ab da ist die Entwicklung zum Widerstandskämpfer als Sympathieträger klar erkennbar.

Je suis vivante et je vous aime von Roger Kahane stellt vielleicht die eigentümlichste Verschränkung von Résistance- und Shoah-Film dar. Der Film, der 1998 in Cannes mit dem Publikumspreis ausgezeichnet und gleichzeitig von den französischen FilmkritikerInnen in Bausch und Bogen verworfen wurde, präsentiert sich zudem als kindgerechte Aufbereitung der Okkupationszeit mit romantischem *happy-end* und offeriert die klassischen Figuren.[62] Der Protagonist, Julien, ist ein einfacher Eisenbahner, der bei seiner Mutter lebt. Die Rolle, die Roger Kahane mit Absicht einem absolut unbekannten Schauspieler (Jérôme Deschamps) übertrug, repräsentiert den Anti-Hero *par excellence*, der bedingt durch die Ereignisse, in die er zufällig involviert wird, seine Deutung der Geschichte verändert. Er stolpert sprichwörtlich in die Résistance. Die zentrale Beziehung ist wiederum jene zum jüdischen Kind, das der Protagonist erfolgreich vor den Verfolgern rettet. Dem Protagonisten fehlt dabei jegliches heroisches Gepräge. Die Entwicklung der Figur, die durchaus Empathie zu wecken vermag, vollzieht sich jenseits jeglicher historisch-politischer Kontexte und besteht in einem schrittweisen Hineinwachsen des Junggesellen in eine Vaterrolle. Den nicht-jüdischen Helfer und das jüdische Kind (Dorian Lambert) führt ein Stück Papier zusammen, das Julien als Bahnarbeiter durch einen als *convoi spécial* bezeichneten Zug heimlich von der verhafteten Mutter zugesteckt bekam. (Es enthielt neben einer Adresse die Nachricht *Je suis vivante et je vous aime;* dt. „Ich bin am Leben und ich liebe euch".) In dem Filmerlebnis, das sich für die ganze Familie eignet, wird Geschichte für Kinder allerdings nur peripher erklärt. Julien kommt letztlich nicht ganz umhin, die Deportationen anzusprechen, jedoch versichert er dem Buben, dass er seine Mutter wiedersehen wird: „Thibault, du bist klein. Aber das musst du verstehen. Deine Mama wurde von den *golos* weit weggebracht. In einem Zug. Aber sie wird zurückkommen. Wir werden sie wiedersehen und das wird ein Fest."[63]

Es kommt tatsächlich zum glücklichen Wiedersehen mit der Mutter, das sich zudem als Beginn einer Liebesbeziehung zwischen dem *Résistant* und dem jüdischen Opfer interpretieren lässt. Von einem pädagogischen Wert, im Hinblick auf eine kindgerechte Vermittlung der Shoah, lässt sich bei *Je suis vivante et je vous aime* also kaum sprechen. Der Film, insbesondere sein Ende, ist nicht darauf ausgerichtet, die Geschichte der Shoah zu vergegenwärtigen bzw. anzudeuten. Neben dem unpolitischen Gestus fällt auch die anachronistisch anmutende Kinematografie auf, die den Filmkritiker Jean-Michel Frodon, in diesem Kontext wenig schmeichelhaft, an *La bête humaine* von Jean Renoir aus dem Jahr 1938 denken ließ. Die *mise-en-scène* trug offensichtlich der Nostalgie für das alte Frankreich Rechnung, indem es mit viel Akribie das ländliche Eisenbahnermilieu nachzustellen versuchte und *Je suis vivante et je vous aime* zeitgeistig zu einem *heritage film* werden lässt.

Der unpolitische Opportunist, der das Herz dann doch am rechten Fleck hat, kehrt auch in *Monsieur Batignole* (2002) von Gérard Jugnot wieder. Der Regisseur in der Hauptrolle genießt aufgrund seiner Filme und seines Aussehens den Status des *français moyen.* Der Schauspieler Jugnot, der seit 1984 selbst als Drehbuchschreiber und Regisseur Filme macht, versteht sich auf Geschichten von gewöhnlichen Menschen in ungewöhnlichen

Lebenssituationen.[64] In *Monsieur Batignole* verkörpert er einen Metzger im 14. Arrondissement von Paris, der von der deutschen Besatzung nicht schlecht profitiert. Sein zukünftiger Schwiegersohn, ein verkrachter Schriftsteller, glühender Kollaborateur und Antisemit, verschafft ihm gute Geschäfte mit der Kommandantur. Deren Banketts ausstattend wird er mit einer arisierten Wohnung, deren jüdische Besitzer durch sein Handeln deportiert werden, belohnt. Als der Sohn der jüdischen Vorbesitzer, der 10-jährige Simon, nichtsahnend in die Wohnung zurückkehrt und seine Eltern wiedersehen möchte, begibt sich der gewöhnliche Franzose Schritt für Schritt auf unebenes Terrain, das ihn immer tiefer in die Rolle des *Résistant* schlittern lässt, der vor den Nazis in der eigenen Familie nicht mehr sicher ist und in letzter Konsequenz den potenziellen Schwiegersohn eigenhändig beseitigen muss, um nicht aufzufliegen. Wie in *Je suis vivante et je vous aime* vermag nicht die politische oder ideologische Überzeugung den Protagonisten zum Handeln zu bewegen. Die unschuldig blickenden Kinderaugen initiieren auch hier das Engagement des gehetzten Franzosen, der sich des Jungen eigentlich wieder schnell entledigen wollte. Die Zahl der jüdischen Kinder, die er zu retten hat, wächst indes ohne sein Zutun auf drei an. Schließlich gelingt die Flucht über die Grenze in die Schweiz. Batignole überwindet ein letztes Mal seine Grenzen, lässt sein Leben zurück und folgt den Kindern in die Freiheit. *Monsieur Batignole* wirkt in seiner Aufbereitung der Okkupation naiv im Vergleich zu den Filmen arrivierter FilmemacherInnen. Nichtsdestotrotz finden in dem minutiös realistischen Dekor alle Elemente der Okkupationszeit ihren Platz, und die Repräsentation des alltäglichen Opportunismus korreliert in der Aussage mit einer historischen Realität. Dass *Monsieur Batignole* dabei vordergründig als klassisch-französische Komödie daherkommt, situiert den Film ebenfalls in einem neuen Zeitalter von Shoah-Filmen und verleiht ihm damit einen anachronistischen Charakter. Nicht mehr die Repräsentation von Geschichte steht im Mittelpunkt, sondern das Erzählen von durchaus unterhaltsamen, ja lustigen Geschichten. Der Wandel von der Gleichgültigkeit zum Engagement funktioniert mit Überzeichnungen, die sich aus dem historischen Kontext herauslösen lassen und eine ideologiegereinigte Résistance heraufbeschwören.

Die Kritik reagierte in Frankreich völlig unterschiedlich auf den unprätentiösen Film von Jugnot. *Le Monde* und *Le Figaro* gaben ihrem Wohlwollen Ausdruck, während die Filmzeitschrift *Cahiers du cinéma* kein gutes Haar an der „klassischen Komödie“ ließ. Samuel Blumenfeld lobte in *Le Monde* die Repräsentation der kollektiven Laxheit, die in der Gestalt einer Burleske daherkommt. Dass Filme mit Bezügen zur Shoah auch die Form einer Komödie haben dürfen, war für die beiden Tageszeitungen, im Gegensatz zu den *Cahiers du cinéma,* kein Thema mehr.[65]

Weitgehend ignoriert wurde indes im Jänner 2007 der Kinostart des Films *Zone libre* von Christoph Malavoy, in welchem die Okkupationszeit mit dem Topos Flucht/Versteck erneut als Hintergrundkulisse für eine spannende und komische Kinogeschichte diente, die Anzeichen dafür liefert, dass das Phänomen der *patrimonialisation* in Shoah-Filmen einen neuen Höhepunkt erreicht hat. Dieses Mal beginnt die Geschichte unmittelbar damit, dass eine jüdische Familie aus Paris im Jahr 1942 die Demarkationslinie überquert und in der ländlichen Region Poitou von Maury, einem alten, beleibten Bauern (Jean Paul Roussillon), in einer verfallenen Scheune versteckt wird. Gemüt und Physiognomie erinnern an Michel

Simon in *Le Vieil homme et l'enfant*. Ähnlich ignorant im Hinblick auf die Herkunft der Flüchtenden hält sich der Helfer über seine politische Gesinnung bedeckt. *Zone libre* eckt nirgendwo an, sondern erzählt primär eine berührende Geschichte, welche die Präsenz der Shoah für emotionale Effekte nützt, ohne sich jemals von ihr vereinnahmen zu lassen. So erhält der 11-jährige Henri einen Brief von seinen Eltern. Er freut sich über das Schreiben, ohne dass ihn der Absendeort Drancy beunruhigen würde. Der Blick des Onkels Simon (Lionel Abelanski) antizipiert die Reaktion der ZuseherInnen, die Drancys Funktion als Transitlager kennen, von wo die Deportationszüge nach Auschwitz rollten. Im klassisch gewordenen Erzählen von Flucht-und-Versteck-Schicksalen verändert sich im Vergleich zu den Jahrzehnten zuvor die Darstellung der jüdischen ProtagonistInnen. Dominierten in den Filmen der 1970er- und 1980er-Jahre säkularisierte französische Juden, so halten nach und nach religiöse Juden mit osteuropäischer Herkunft Einzug. Damit kehrt auch das Jiddische als Filmsprache wieder. In *Zone libre* spricht in der deutsch-jüdischen Familie Schwarz die Großmutter kein Französisch, sondern ausschließlich Jiddisch. Jiddische Musik taucht den Film in das entsprechende Ambiente und trägt dazu bei, die Stimmungen zwischen Melancholie und Komik auszugleichen. Die jüdische Identität der ProtagonistInnen wird dabei weniger über Äußerlichkeiten – das Kerzenritual der Großmutter nach der Geburt des Enkels bildet die Ausnahme –, sondern in erster Linie über jüdischen Humor betont. Den Höhepunkt erreicht die Unterhaltung, als Mittel der Alltagsflucht im Versteck, bei einer Kabarettperformance in der Manier Charly Chaplins.

Es fällt auf, dass sich die Hervorhebung der kulturellen Identität der Verfolgten ohne Komplikationen in die von Nostalgie geprägte Darstellung des ländlichen Frankreichs der Besatzungsjahre einfügt. Die Tendenz zur *patrimonialisation* dehnt sich sichtlich zu einem generellen *back to the roots*, das zugleich ein friedliches Nebeneinander von Kulturen proklamiert. Das Wiedererwachen jüdischer Identität bleibt in *Zone libre* zugunsten des Denkmals, das den bodenständigen Menschen auf dem Land gesetzt werden soll, vergleichsweise blass. Die Hinwendung zu einer vergangenen Zeit, die in der Erinnerung stark idealisierte Züge trägt, basierte in dem Filmprojekt auf der persönlichen Kindheit des Regisseurs in der Region Poitou-Charente. Filmästhetisch findet die Zuwendung zur ruralen Vergangenheit in einer von Naturfarben dominierten Kinematografie Ausdruck, die Malavoy seiner „Hommage an die *France profonde*" angedeihen ließ.[66] Es sind die szenenhaften Details, welche von keinerlei Belang für die Filmhandlung sind, die das modisch-patrimoniale Ambiente ausmachen. Sie reichen von rustikalen Eigenheiten des Landlebens am Bauernhof (z. B. Hühnerrupfen und Blutwurstfabrikation) bis zur Verwendung des Dialekts in einzelnen Szenen, die aufgrund ihrer Unverständlichkeit untertitelt werden müssen.

An dieser Stelle wird man des von Nora beschriebenen Prozesses der *patrimonialisation* konkret habhaft. Er besteht wesentlich in einer „Wiederaufwertung" vergangener sozialer Praktiken, indem sie durch museale und filmische Inszenierung als theoretisches Wissen vermittelt werden, da sie mittlerweile frei von realem Nutzen sind. Der Pflege des ländlichen Erbes kommt, aufgrund der entsprechenden Herkunft vieler Französinnen und Franzosen, eine besondere Bedeutung zu.[67] In Summe zeichnet *Zone libre* damit ein zeitloses Bild des anderen Frankreichs, in dem einfache Menschen sich durch politische Ereignisse nicht

beirren lassen und Gesten der Humanität setzen. Dass der Film damit auch eine Reaktion auf die zahlreichen Filme, die Kollaboration und Antisemitismus anprangerten, war, wollen Regisseur und Drehbuchschreiber dabei gar nicht verheimlichen.[68]

7.3.1.2. Die „Stunde Null“ als Schauplatz kollektiver jüdischer Identität

Aus der Fülle an Shoah-Filmen im Bereich des Mainstream-Kinos seit 1990 stechen zwei Filme insofern hervor, als sie sich mit zum Teil neuen Gesichtspunkten des Themas „Leben nach dem Überleben“ beschäftigen. Nicht Einzelschicksale wie in zahlreichen Filmen der 1980er-Jahre stehen für sie im Mittelpunkt, sondern das soziale Leben bzw. gemeinschaftliche Formen des Zusammenlebens von Holocaust-Überlebenden unmittelbar nach Kriegsende werden auf eindringliche Weise erzählerisch nähergebracht. Wenngleich beide Filme sehr unterschiedliche historische Situationen beleuchten, verbindet sie die Präsenz von Fragen kollektiver jüdischer Identität. Gerade auf diese Weise werden sie zum Spiegel der aktuellen Konjunktur franko-jüdischer Identität, die in der Shoah ihren zentralen kollektiven Bezugspunkt ausverhandelt.

Un monde presque paisible (2002) von Michel Deville wählte das Ambiente einer jüdischen Schneiderei 1946 in Paris, um die Neuanfänge der aufeinandertreffenden Personen, die durch jeweils verschiedene Umstände der Katastrophe entgangen sind, zu beleuchten. Das von Rosalinde Deville bearbeitete Szenario basiert auf dem 1993 in Frankreich erschienenen Roman „Quoi de neuf sur la guerre?“ (dt. „Was gibt's Neues vom Krieg?“, 1995 erschienen) von Robert Bober, welcher wiederum auf autobiografischen Erlebnissen des Autors beruht. Der Titel des Films findet kinematografisch Ausdruck in einem harmonischen Fluss der Erzählung, die eine fröhliche Grundstimmung transportiert. Dass es sich um „eine fast friedliche Welt“ handelt, bezieht sich vor allem auf das Innenleben der ProtagonistInnen. Ein filmisches Mittel dazu bildet die Kameraführung, die auf Anweisung Devilles nie einen scheinbar objektiven Blick von außen einnimmt, sondern den Blick der Figuren auf die sie umgebenden Menschen wiedergibt. Die verschiedenen Strategien mit der Vergangenheit fertigzuwerden, bettet der Film jedoch in eine politische Situation ein, in der immer noch ein virulenter Antisemitismus sein Unwesen treibt und unbehelligt lebende Kollaborateure unliebsame Erinnerungen an die Besatzungszeit wachrufen. Die friedliche Welt von 1946 besteht in der Wiedereroberung eines Alltags, in dem die Trauerarbeit unabgeschlossen aufgeschoben und die Shoah mit Mitteln des schwarzen Humors gebändigt wird. Eine zentrale Metapher für den Neuanfang besteht im Anfertigen neuer Kleider, die alten Kleider haben den Krieg durchgemacht und werden beiseite gelegt. Auch in *Un monde presque paisible* begegnen französische Juden osteuropäischer Herkunft, die sich im Akzent und der jiddischen Sprachmelodie bemerkbar macht. Jiddische Lieder und Instrumentalmusik unterlegen den Film und verleihen ihm romantischen Touch. Das Ereignis Auschwitz auf Distanz zu halten, darum geht es den Figuren in *Un monde presque paisible*, der damit eine Bestandsaufnahme des jüdischen Gruppengedächtnisses unmittelbar nach der Shoah liefert (s. 3.1.1.2.).

So ist auch die Genese des Films verortbar in einer Umbruchsituation der Kinematografie der Shoah seit *Schindler's List* und ähnlichen Filmen. Von der Präsenz der Opfer schwenkt der Blick auf das Danach und macht aus den Opfern wieder Menschen. Devilles Arbeit zeichnet sich u. a. dadurch aus, dass keine der Figuren ohne menschliche Makel zurückbleibt, sondern alle – mit Ausnahme von Charles (Denis Podalydès) –, entgegen aller Klischees von traumatisierten Menschen, in einer Alltagswelt aufgehen. So hat Léa (Zabou Breitman) eine Weile ihre Ehe mit Albert (Simon Abkarian), der sich für sie nicht mehr zu interessieren scheint, satt und macht sich an Charles heran. Maurice (Stanislas Merhar) verliebt sich im Laufe seiner regelmäßigen Besuche im Bordell in eine der Prostituierten. Léon (Vincent Elbaz) wird zum ersten Mal Vater und rechnet sich hoffnungsvoll aus, wie groß seine Nachkommenschaft eines Tages sein könnte.

Michel Deville liefert mit diesem Film einen der seit 1990 wenigen Beiträge namhafter französischer RegisseurInnen für eine Kinematografie der Shoah. Er hat zudem ein Sujet gewählt, das auch international seither wenig behandelt wurde.[69]

Ein zweiter französischer Film hat sich weniger überzeugend dem Thema der Rückkehr gewidmet.[70] *La maison de Nina* kam 2005, kurz nach dem Ableben des Regisseurs Richard Dembo, in die französischen Kinos. Auf einer wahren Begebenheit beruhend zeigt der Film das Leben in einem französischen Kinderheim zwischen Herbst 1944 und Jänner 1946. Dort treffen zwei unterschiedliche Gruppen von Jugendlichen zusammen: in Frankreich versteckte jüdische Kinder ohne Familie einerseits, polnisch-jüdische und ungarisch-jüdische Überlebende der Konzentrationslager andererseits. Dabei repräsentieren die *enfants cachés* (dt. „versteckten Kinder“) die laizistische Tradition Frankreichs, während die Überlebenden die religiösen Riten und das kulturell-jüdische Erbe bewahren und als Überlebensstrategie nützen. Damit prallen zwei Gegensätze aufeinander, die zwei Umgangsformen mit der Shoah miteinander in Dialog bringen. Nina (Agnès Jaoui) vereinigt dabei als laizistische Französin, die traditionell religiös aufgewachsen ist, die beiden Gruppenidentitäten. Der Film lässt dezent Dembos Sympathie für die traditionelle Lebensweise erkennen. *La maison de Nina* erhält, wenngleich sich der Film auf eine konkrete historische Situation bezieht, eine sehr aktuelle Note. Zum einen, weil darin ein Konflikt aufscheint, der bis heute die Konkurrenz jüdischer Identitäten (religiös vs. säkular) kennzeichnet, und zum andern, weil er auf eine heutige globale Konfliktkonstellation hindeutet, indem er *en miniature* zeigt, welche Reibungsflächen entstehen, wenn religiöse und säkulare Lebenspraktiken aufeinanderprallen.[71]

7.3.2. *Le cadre familial* – FilmemacherInnen aus erster, zweiter und dritter Generation

Durchsucht man die der Arbeit zugrunde liegenden Filmografien nach Beispielen seit den 1990er-Jahren, stößt man am häufigsten auf jene Filme, die von Überlebenden bzw. – noch häufiger – von Nachfahren, der so genannten zweiten und dritten Generation von Shoah-Überlebenden, geschaffen wurden. Zu Letzteren zählen in Frankreich neben der arrivierten

belgischen Regisseurin Chantal Akerman Emmanuel Finkiel und Yolande Zauberman. Die familiäre Betroffenheit liefert hier der medialen und wissenschaftlichen Öffentlichkeit das entscheidende Kriterium, ihre Filme als Shoah-Film wahrzunehmen und zu analysieren. Inhaltlich handelt es sich – wie zu sehen sein wird – bei Weitem nicht immer um Werke, die direkt auf die Shoah Bezug nehmen. Am augenfälligsten wird dies vermutlich an Yolande Zaubermans *Moi Ivan, toi Abraham* aus dem Jahr 1993. Die Tochter polnisch-jüdischer Einwanderer, die nach ihrem Studium der Kunstgeschichte und Wirtschaftswissenschaft als Dokumentarfilmerin in das Filmgeschäft einstieg, schuf mit ihrem ersten Spielfilm ein Bild des osteuropäischen Shtetls Anfang der 1930er-Jahre. Die Geschichte eines jüdischen und eines polnisch-christlichen Kindes, die zusammen aus dem Dorf flüchten, um den Vorurteilen, die ihre Freundschaft belasten, zu entgehen, rekonstruierte in allen Details eine durch den Holocaust vernichtete Welt jiddischen Lebens. Neben der Schwarzweiß-Kinematografie trug besonders die jiddische Sprache, in der der Film zur Gänze gedreht wurde, zum authentischen Flair bei. Insbesondere an Yolande Zauberman wird deutlich, dass das gesamte Filmschaffen dieser RegisseurInnen der zweiten und dritten Generation von der familiären Nähe zum Holocaust durchdrungen scheint. Ihre ersten Dokumentarfilme beschäftigten sich jeweils mit diskriminierten Gruppen bzw. Ethnien der Gesellschaft. In *Classified People* (1987) beleuchtete sie die Apartheid in Südafrika, in *Caste criminelle* (1989) das Leben der Kastenlosen in Indien.[72] Das soziale Engagement und Interesse für fremde Kulturen begleitet auch ihre neueren Filme, wenngleich sie mit *La guerre à Paris* (2002) zwischenzeitlich in die Okkupationszeit zurückkehrte.[73] Ohne näher auf die Biografien der hier behandelten RegisseurInnen einzugehen, ist man schon aufgrund der jeweiligen Filmografien an Forschungen zu transgenerationeller Traumatisierung erinnert.[74] Biografiegeschichtliche Untersuchungen in Israel weisen in diesem Zusammenhang darauf hin, dass abseits spezifischer Traumata ein Zusammenhang zwischen der starken Identifikation von Kindern und Enkeln mit der Verfolgung ihrer Familienmitglieder und dem beruflichen oder sozialen Engagement für Menschen, die Opfer von Diskriminierungen, Gewalt oder Krankheiten wurden, besteht.[75] In jedem Fall wird bei allen der im folgenden Überblick behandelten RegisseurInnen und Filme ersichtlich, dass es sich in der Tat um ein *cinéma engagé* der zweiten und dritten. Generation handelt, in dem Fragen nach persönlicher Identität jeweils unter verschiedenen Voraussetzungen verhandelt werden.

7.3.2.1. Shoah-Überlebende spielen sich selbst: „Voyages“ (1999)

In Frankreich hat in den 1990er-Jahren kein Spielfilm zur Shoah mehr mediale Beachtung gefunden als *Voyages* von Emmanuel Finkiel, wenngleich sich der kommerzielle Erfolg mit 90.000 KinobesucherInnen (44.000 in Paris) eher bescheiden ausnimmt. Finkiel (geb. 1961) machte sich zunächst als Regieassistent u. a. von Jean-Luc Godard, Krzysztof Kieslowski und Bertrand Tavernier einen Namen, bevor er 1995 erstmals selbst hinter der Kamera stand und mit *Madame Jacques sur la Croisette* einen vielbeachteten Kurzfilm über eine Shoah-Überlebende in Cannes realisierte. 1997 erhielt er dafür unter anderem einen César

in der Kategorie „Bester Kurzfilm".[76] *Voyages* war sein erster Spielfilm, der wiederum mit Auszeichnungen bedacht wurde (César für das beste Erstlingswerk und die beste Montage im Jahr 2000). Im Jahr 2001 legte er mit *Casting* einen Dokumentarfilm vor, der auf dem Filmmaterial der Castingsessions seiner beiden vorhergehenden Arbeiten beruhte und somit eine Trilogie über Shoah-Überlebende komplementierte. Finkiel betätigte sich seither gelegentlich auch als Schauspieler und hat 2006 mit *Nulle part, terre promise* seinen dritten Langspielfilm präsentiert.

Der Inhalt des als Triptychon konzipierten Films *Voyages* scheint auf den ersten Blick disparat, ja zusammenhangslos, als hätte man drei Kurzfilme aneinandergereiht. Der Film besteht aus drei Frauenporträts, die als lineare Episoden nacheinander erzählt werden. Die Geschichten von Riwka, Régine und Vera finden an drei verschiedenen Orten bzw. in drei verschiedenen Ländern statt, womit der Eindruck der fehlenden Verbindung zwischen den jeweiligen Erzählungen verstärkt wird. Der erste Teil begleitet wenig spektakulär eine Polenreise von Holocaust-Überlebenden, die den jüdischen Friedhof von Warschau und das Vernichtungslager Birkenau besuchen. Riwka (Shulamit Adar) zankt mit ihrem Mann, der diese Reise nie machen wollte, bis der Streit in dem Reisebus, der inmitten einer polnischen Winterlandschaft wegen einer Panne zum Stehen kommt, eskaliert und sich Riwka trennen will. Im zweiten Teil gerät das Leben von Régine (Liliane Rovère) in Paris durch einen Telefonanruf bzw. (wenig später) durch die Ankunft eines alten Mannes aus Vilnius durcheinander, der behauptet, in Régine seine Tochter wiedergefunden zu haben. Régine, deren Eltern deportiert worden waren, nimmt den Mann bei sich auf, vergleicht während der Nacht heimlich mit einer Lupe ihre Fotos mit jenen, die ihr angeblicher Vater mitgebracht hat. Obwohl sich die Geschichte als Irrtum herausstellt, findet eine Art Adoption statt und Régine kümmert sich liebevoll um den Mann.

Während in den ersten beiden Episoden die Realität der Shoah allgegenwärtig ist, situiert sich der dritte Teil in einem vordergründig gegenwartsbezogenen Ambiente. Vera (Esther Gorintin) trifft als russisch-jüdische Immigrantin in Tel Aviv ein und macht sich nach Erledigung der Einreiseformalitäten auf die Suche nach ihrer Cousine. Die alte Frau, die kein Hebräisch versteht, verliert sich in der unübersichtlichen, dröhnend lauten Großstadt. Sie findet ihre Cousine in einem Altenheim, wo sich die Menschen bei Musik und Tee vergnügen und ihren Lebensabend genießen. Vera verlässt nach einem wenig herzlichen Gespräch einsam das Altenheim.

Das Filmende stellt die Verbindung zwischen den drei Personen – Riwka, Régine, Vera – und den drei Orten – Polen, Frankreich, Israel – her. Wenngleich durch Zufall zusammengeführt, ermöglicht ein Medium die In-Bezug-Setzung der drei Frauen: die jiddische Sprache. Das Anliegen des Films, so hat es den Anschein, ist es mitzuteilen, dass einmal alle Juden Zentraleuropas durch eine Sprachgemeinschaft, das Jiddische, verbunden waren, ohne ein eigenes Territorium zu besitzen.[77] Im Film erfüllt das Idiom in entscheidenden Momenten eine Relais-Funktion zwischen voneinander abgeschnittenen Welten. So im öffentlichen Bus, wo Vera kurz nach dem Besuch ihrer Cousine zusammenbricht und Riwka kennenlernt, die sich um Vera kümmert und mit nach Hause nimmt. Die Kommunikation der beiden Frauen schafft ein Gefühl von Heimat, welches das israelische Territorium nicht zu verleihen mag.

Ihre Klage, dass es in Israel keine Juden, sondern nur mehr Israelis gibt, bringt den Schmerz über den Verlust einer ganzen Kultur pointiert zum Ausdruck. Finkiel verweist in diesem Epilog darauf, so Charles Tesson, dass die Diaspora heute nicht an den Grenzen Israels endet, sondern sich auch im Land selbst befindet.[78] Die Erfahrung der Figur Evas ist auf der emotionalen Ebene von autobiografischen Erfahrungen des Regisseurs inspiriert. Finkiels Großeltern mütterlicher und väterlicher Seite waren aus Polen emigrierte Juden. Im Milieu der nach 1945 verbliebenen aschkenasischen Gemeinschaft aufgewachsen, verortet er sich inmitten eines durchschnittenen Kulturtransfers, der wesentlich auch darin bestand, die jiddische Sprache der Großeltern nicht mehr vermittelt zu bekommen.[79] Den Verlust erlebt Vera in voller Härte, als sie in Tel Aviv eintrifft und nicht die in der Diaspora gepflogene Vorstellung von Israel als einem jüdischen Land bestätigt findet, sondern stattdessen auf eine ganz gewöhnliche Großstadt trifft. Finkiel hat der Figur hier seine eigene naive Vision des Staates Israel, die in der französischen Diaspora verbreitet war und einer entfremdenden Ernüchterung gewichen ist, zugrunde gelegt: „Es besteht heute ein Kluft zwischen den Juden der Diaspora und den Israelis. Es ist bei Weitem nicht das Land für alle Juden."[80]

Die Perspektive von *Voyages* entstammt damit einem dezidiert autobiografischen Fundus, der in das spezifische soziale Gedächtnis der aschkenasischen Diaspora in Paris eingebunden ist und sich diesem verpflichtet weiß. Ergebnis ist somit ein persönlicher Film, der sich durch eine Stille in der Kinematografie auszeichnet, die auf ein Aufmerksam-Machen auf kleine Details abzielt, mittels der das Leben der Protagonistinnen wesentlich erkundet wird. Finkiel griff fast ausschließlich auf LaiendarstellerInnen und jiddische Theaterschauspielerinnen zurück, deren Familien und Freundeskreis allesamt von der Shoah betroffen waren. Die Reisen in dem Film bestehen neben den geografischen Bewegungen der ersten und dritten Episode in einer Suche nach den verlorenen persönlichen oder geschichtlichen Wurzeln. Nicht das geschichtliche Zeugnis interessiert in *Voyages,* sondern der Blick auf den Umgang dreier Menschen mit dem Verlust von Menschen und einer Kultur, der jiddischen, durch die Shoah, die durch nichts – auch nicht die Gründung des Staates Israel – zu ersetzen ist. Die filmischen Stilmittel, vor allem Kameraführung und Schnitt, setzt Finkiel mit einer dezenten Zurückhaltung ein, um einen effekthascherischen und voyeuristischen Blick auf die Gesichter zu verhindern. Stattdessen will er den vom Leben gezeichneten Physiognomien dabei „zu hören", wie sie in Gesichtsausdrücken, Gesten und Reaktionen von ihrem Trauma sprechen, ohne jemals die Shoah selbst anzusprechen. Finkiel betrachtet in *Voyages* alte Menschen, wie er sie im Familien- und Bekanntenkreis als Kind wahrgenommen hatte.[81] Als Hommage an die Großelterngeneration, deren kulturelles Erbe verloren gegangen war, versucht er, das gewöhnliche Leben von Frauen mit ungewöhnlichen Schicksalen zu zeigen und damit seine Lebenserfahrung mit dieser Generation zu vermitteln. Behutsam sorgt der Regisseur dafür, dass seine Darstellerinnen nicht einfach nach alten Leuten aussehen, sondern dass sie vor allem einmal als Frauen wahrgenommen werden, etwa wenn sich Vera Schminke aufträgt, bevor sie das Zimmer in Tel Aviv verlässt, um die Suche nach ihrer Cousine zu beginnen.[82]

Die mediale Berichterstattung zum Film, der 1999 in Cannes präsentiert wurde, griff bevorzugt und einhellig den historischen Diskurs über den Verlust der jiddischen Kultur

im Film heraus und lobte die Kinematografie, die sich durch eine „écoute des visages" auszeichnet.[83]

Holocaust-Überlebende als Laiendarsteller für einen Spielfilm zu verwenden, scheint auf den ersten Blick eine sehr eigenwillige Art der filmischen Repräsentation, die Finkiel wie in *Madame Jacques sur la Croisette* wählte. Warum porträtierte er die Geschichte von Überlebenden nicht in einem Dokumentarfilm? Der Regisseur beschreibt die Wahl als bewusste Entscheidung und Reaktion auf die unzähligen Dokumentarfilme, in denen Shoah-Überlebende als Zeitzeugen berichten: „Es gibt viele Dokumentarfilme. Ich finde allerdings, dass es ihnen häufig an Humanität fehlt, weil die menschliche Seite der Protagonisten schnell hinter ihrer Rolle als Zeuge zu verschwinden beginnt."[84]

Finkiel lenkte mit seinem Konzept bewusst die Aufmerksamkeit weg vom Zeugnis, das der Vermittlung dient, hin zu Menschen, in deren Körpern Vergangenheit verborgen liegt. Diese menschliche und zugleich authentische Seite der Überlebenden ist für Finkiel nur über das Mittel der Fiktion erreichbar. Wenngleich, insbesondere in der ersten Episode, die Sequenzen im Reisebus oft wie Improvisation wirken, so basieren sie sehr wohl auf minutiös einstudierten Texten. Es sind keineswegs die persönlichen Gedanken der Figuren, jedoch, so der Regisseur, handelt es sich um Sätze, die jedem Teilnehmenden aus seinem Lebensumfeld von Angehörigen, Bekannten oder FreundInnen meist nur allzu bekannt waren. Die DarstellerInnen kannten die dem Film zugrunde gelegten Schicksale und Persönlichkeiten und spielten sie mit Leichtigkeit nach. Die LaiendarstellerInnen inkarnierten also, ausgestattet mit der Authentizität von Holocaust-Überlebenden, der Realität entnommene Holocaust-Überlebende. Durch das Schaffen einer Alterität in der filmischen Figur ist die Person nicht wie im Dokumentarischen dazu aufgerufen, frontal von sich zu sprechen. Finkiel geht jedoch davon aus, dass diese *mise-en-scène* es ermöglicht, einen authentischeren und zugleich die menschliche Seite enthaltenden Blick auf die hinter dem/der DarstellerIn befindliche Person zu erhalten. Der schauspielerische Akt mit eingelerntem Text und einstudierter Choreografie, nicht die Semantik autobiografischer Sätze, ist das Medium einer Vermittlung von Schicksalen der Shoah. „Letztlich spielen sie genau dann voll und ganz sich selbst, wenn sie ihre Rolle spielen."[85] Das Konzept beruht darauf, dass die *mise-en-scène* zum einen als persönlicher Schutzmantel, zum anderen als durchlässiger Kanal für eine Eröffnung des Autobiografischen funktioniert. In der Tat erwecken die DarstellerInnen im Film den Eindruck einer weitgehenden Spontaneität, etwa wenn der Streit zwischen Riwka und ihrem Mann eskaliert oder im Reisebus lebhafte Diskussionen über die Bedeutung der Diaspora für Israel losbrechen. Die Dialoge und Regungen wirken in diesen Passagen buchstäblich aus dem Leben gegriffen.

Zwei Szenen in *Voyages* akzentuieren die Kritik am Dokumentarischen. Sie zielt auf die Zurechtrückung des Zeugen einerseits und auf den Umgang mit dem Ort Birkenau andererseits ab. Zunächst fällt beim Eintreffen des Busses in Birkenau auf, dass sich die Kamera auf die schlafende Riwka im Vordergrund richtet, während unscharf durch das Fenster die Konturen der Gedenkstätte zu sehen sind. Ein erstes Signal im Film, dass in *Voyages* nicht der unzählige Male dokumentierte Ort zählt, sondern die Menschen, die ihre Angehörigen an diesem Ort verloren haben. Der/die ZuseherIn sieht von der Gedenkstätte in der

Folge nicht mehr, als Riwka, die sich weigert auszusteigen, durch das Busfenster erkennen kann. Die Distanzierung von dem Modus des Dokumentarischen verstärkt die letzte Szene des ersten Teils durch das Stilmittel der *mise-en-abyme*. Auschwitz erscheint als Film im Film. Bei einem Treffen nach der Rückkehr betrachten die TeilnehmerInnen gemeinsam ein Amateurvideo, das klassische Aufnahmen eines in Auschwitz gedrehten Touristenvideos enthält. Spätestens hier wird offensichtlich, dass der Anspruch von *Voyages* darin besteht, mehr über die Überlebenden zu vermitteln als Filme, in denen Überlebende als historische Quelle vorkommen.[86]

Die persönliche Verpflichtung gegenüber der Großelterngeneration, die der Regisseur empfindet, ist sicherlich ein zentrales Entstehungsmotiv für *Voyages*. Der in seiner Gesamtheit als Hommage an die Shoah-Überlebenden zu verstehende Film reduziert sich dabei letztlich nicht auf ein rein persönliches Filmdokument, das für eine größere Öffentlichkeit ohne Belang wäre. Zu einer Würdigung gehört gewissermaßen, dass entgegen dem Dokumentarischen auf jegliche Funktionalisierung der Personen im Sinn eines Zeugnisablegens verzichtet wird. Für die Öffentlichkeit abseits familiärer Betroffenheit führt der Film an der Schwelle des Ablebens der Zeitzeugengeneration in berührender Weise jene –seit dem Eichmann-Prozess als ZeugInnen anerkannte und oftmals darauf reduzierte –Menschen als solche näher. Finkiels Konzept für *Voyages* korreliert in auffälliger Weise mit einem Perspektivenwandel, der in der Wissenschaft im Umgang mit den ZeitzeugInnen stattgefunden hat und auf den hier abschließend aufmerksam gemacht werden soll, um zu verdeutlichen, dass unterschiedliche Medien wie Wissenschaft und Film in ihren Entwicklungen häufig von ähnlichen Diagnosen ausgehen. Blickt man auf Interviewprojekte, die mit Holocaust-Überlebenden seit der Nachkriegszeit durchgeführt wurden, so fällt auf, dass sich ab den 1980er-Jahren ein Wandel von rein auf die Verfolgungszeit konzentrierten Interviews hin zum so genannten *life story approach* vollzog, der darauf abzielte, die Opfergeschichte in eine ganzheitliche Lebensgeschichte einzubetten.[87] Damit vermied man nicht nur eine Reduktion auf die Opferrolle der ZeitzeugInnen und somit eine nachträgliche Stigmatisierung, sondern betrachtete – einer allgemeinen Entwicklung der *Oral History* folgend – ihre Lebenserzählungen als Ausdruck von narrativ geformten Ich-Identitäten, in welche das Opferschicksal integriert worden war.

7.3.2.2. Bewältigungsstrategien der dritten Generation aus der Perspektive der zweiten Generation: „Demain, on déménage" (2004)

Ein wenig versierter Betrachter mag *Demain, on déménage* (dt. „Morgen zieh'n wir um") ausschließlich als unterhaltsame, wenngleich etwas spröde Komödie bezeichnen und sich fragen, warum dieser Film in Auflistungen von Shoah-Filmen auftaucht.[88] Die Story ist im heutigen Paris angesiedelt und kreist um eine Mutter-Tochter-Beziehung. Madame Catherine Wienstein (Aurore Clement) zieht nach dem Tod ihres Mannes vorübergehend bei ihrer Tochter Charlotte (Sylvie Testud) ein, die fieberhaft, aber erfolglos an einem erotischen Roman arbeitet. Des Zusammenlebens in der zu klein gewordenen Wohnung bald überdrüssig, entschließen sie sich, die Wohnung zu verkaufen und umzuziehen. Kaufinteressent-

Innen erscheinen am laufenden Band und verwickeln die Protagonistinnen in komische Situationen. Die Wohnung wird zu einem Kreuzungspunkt von Schicksalen, Beziehungsproblemen, Begegnungen, ja zum Ort der Geburt eines Kindes. Am Ende verliebt sich die Mutter in den Immobilienmakler und zieht weg, während die Tochter mit der jungen Mutter eine Wohngemeinschaft gründet.

Indizien dafür, dass es sich um ein Porträt von Menschen handelt, deren Familie von der Shoah betroffen war, sind spärlich. Sehr kryptisch wird darauf in der zweiten Szene des Films hingewiesen. Charlotte besichtigt mit dem Immobilienmakler Samuel Popernick ein zum Verkauf stehendes Objekt und wird nahezu ansatzlos gefragt:

– Sind Sie ein Kind der dritten Generation?
– Wie wissen Sie das?
– Das sieht man!

Dass es sich um die dritte Generation von Shoah-Überlebenden handelt, wird dabei gar nicht präzisiert. Weitere sehr subtile Hinweise ergeben sich im Sprechen über wahrgenommene Gerüche, welche Bilder aus der Zeit der NS-Verfolgung wachrufen. So auch in dieser Szene. Das Desinfektionsmittel in der Wohnung lässt ihn an Polen denken, ohne dass er dabei auf die polnisch-jüdische Herkunft seiner Eltern zu sprechen kommen würde. „Polen" und „dritte Generation" sind Codewörter, welche Hinweise liefern, den Film nicht ausschließlich als Komödie zu konsumieren, sondern ihn vor dem Hintergrund der familiären Betroffenheit der Shoah zu betrachten. Das Spiel mit dem Unausgesprochenen erweckt den Eindruck, als hätte die Regisseurin gezögert, ihrem Film den Stempel einer Auseinandersetzung mit dem Phänomen der intergenerationellen Traumatisierung aufzudrücken. In einem Interview für *Le Monde* gab Akerman jedenfalls an, ursprünglich an eine ganz gewöhnliche Komödie gedacht zu haben, bevor ihr nach und nach bewusst wurde, wie sehr sich auch in scheinbar unverfänglichen Szenen hinter der Komik persönliche Bewältigungsformen verbargen.[89] Einzig der Immobilienmakler deutet an, dass es so etwas wie eine *souffrance* der dritten Generation gibt, die Charlotte jedoch dezidiert in Abrede stellt. Leiden stellt in ihrem Leben offensichtlich keine Kategorie dar. Tatsächlich charakterisiert die Figur eine lockere Unbekümmertheit, die sich allmählich als Gefühlsarmut herauskristallisiert, welche Chantal Akerman als Charakteristikum der dritten Generation beleuchten wollte.[90] Die intergenerationelle Traumatisierung beschreibt sie filmisch als Mutter-Tochter-Kontraste. Der emotionalen, romantischen Mutter steht eine unterkühlte Tochter zur Seite, die großen Emotionen gegenüber ratlos bleibt. Überall ist sie mit ihrem Notizblock zugegen, um die Wirklichkeit einzufangen und Inspiration für ihren Roman zu erhalten, scheitert dabei jedoch grundsätzlich. Die erotische Sprache mit ihren scheinbar so treffsicheren Reizwörtern löst bei ihr keine wie auch immer geartete Regung aus. Das Romanprojekt ist eine Sackgasse. Während sich die Mutter am Ende scheinbar mit aller Leichtigkeit verliebt und das Leben genießen kann, bleibt sie ohne Mann und ohne Liebesleben. Nach den Konventionen der Gesellschaft befindet sich ihr Leben, so scheint es, an der Grenze zu einem Desaster. Anstatt als tragische Figur zu enden, findet sie vielmehr ein Gleichgewicht außerhalb der Konventionen. So

wehrt sie sich etwa nicht gegen ihre ausgeprägte Beziehungslosigkeit. Für die Regisseurin zeichnet sich die Figur dadurch aus, dass sie Strukturen und Mentalitäten außer Kraft setzt und frei von Zwängen und Urteilen ein Leben führt, in dem sie sich ständig neu erfinden kann.[91] Sie ist – so will es der Film – eine Person ohne Vergangenheit, im Gegensatz zu ihrer Mutter, die ständig Erinnerungen von ihrem verstorbenen Vater erzählt und das Tagebuch der Großmutter hütet, das bis in das Jahr 1924 in Polen zurückreicht. Charlotte hingegen saugt die Gegenwart um sich herum auf, um ihren Roman voranzubringen. Sie lauscht im Bistro den Gesprächen am Nachbartisch, den Geräuschen aus der Wohnung nebenan etc., um daraus ihre Erzählung zu basteln. Sie greift die Wörter ihrer Umwelt auf, an die sie sich regelrecht klammert, nur evozieren sie keine Reaktion. Im Grunde ist sie eine moderne *bohémienne*, die kein Zuhause braucht. Nicht die Wohnung, sondern der Umzug bildet den Mittelpunkt ihres Lebens. Der Ballast der Vergangenheit, welchen ihre Mutter zu Beginn mit in die Wohnung bringt, bereitet ihr Schlaflosigkeit. Eine große Entrümpelungsaktion ist die unweigerliche Folge.

In der eingesehenen Forschungsliteratur konnte kein Fall gefunden werden, der diesem Typus von Holocaust-Überlebenden dritter Generation entsprechen würde. Gabriele Rosenthal kommt trotz bescheidener Vergleichsmöglichkeiten zwischen den von ihr untersuchten Fällen zum Ergebnis, dass diese Generation grundsätzlich sowohl „um mehr Autonomie von ihren Eltern als auch um größere Distanz zur Verfolgungsvergangenheit ihrer Großeltern" kämpft.[92] Die Strategien der Distanznahme sehen dabei äußerst unterschiedlich aus, konkretisieren sich jedoch, wie in *Demain on déménage*, in krass konträren Lebensentwürfen und Bindungsverhalten.[93]

Die mediale Reaktion auf den Film war überwiegend positiv. Neben wohlwollenden Kritiken in *La libération, Le Monde, Cahiers du Cinéma* reagierten manche Medien aber auch mit Zurückhaltung oder, wie in *Le Figaro*, mit Ablehnung.[94] In Interviews wurde deutlich, wie sehr die Regisseurin autobiografische Erfahrungen dem Film zugrunde gelegt hatte. Unter den bislang rund 40 Spielfilmen der 1950 in Brüssel geborenen Filmemacherin, deren Vater und Mutter Überlebende von Auschwitz waren, finden sich teils sehr persönliche Auseinandersetzungen mit ihrer Biografie. Zu den Konstanten ihres Werkes zählt einerseits die Auseinandersetzung mit individuellen weiblichen Identitäten (Sexualität und lesbische Identität, Mutter-Tochter-Beziehungen) und andererseits jene mit jüdischen Identitäten in der Diaspora.[95] Somit ließe sich vermutlich ein Großteil ihres Werkes unter dem Gesichtspunkt individueller Bewältigungsformen der Shoah untersuchen.[96]

7.3.2.3. Aufeinandertreffen unterschiedlicher „générations" und „milieux de mémoire" in Auschwitz-Birkenau: „La petite prairie aux bouleaux" (2003)

Um das Verhältnis verschiedener *générations de mémoire* geht es auch in *La petite prairie aux bouleaux* (dt. „Birkenau und Rosenfeld"). Die Regisseurin Marceline Loridan-Ivens hat ihrem wenig erfolgreichen Film stark autobiografische Elemente zugrunde gelegt. Als Jugendliche in das Vernichtungslager Auschwitz-Birkenau deportiert, suchte sie erst

in hohem Alter bzw. nach dem Tode ihres Mannes die Konfrontation mit dem Ort ihres Leidens. Für die Aufmerksamkeit, die der Film unter FilmkennerInnen erhielt, spielt die Bekanntheit ihres 1989 verstorbenen Ehemannes, Joris Ivens, eine Rolle. Mit seinen rund 40 Dokumentarfilmen, in denen sich der engagierte Kommunist zahlreichen politischen Themen weltweit widmete, zählt Ivens zu den bedeutendsten Dokumentarfilmregisseuren des 20. Jahrhunderts. Zusammen arbeiteten die beiden zwischen 1971 und 1977 an „How Yukong moved the mountain", einer zwölfteiligen Dokumentation der Kulturrevolution in China.[97]

Die Reise einer Holocaust-Überlebenden nach Polen und der Besuch der Gedenkstätte Birkenau über 50 Jahre nach dem Geschehen bilden den Rahmen der filmischen Erzählung in *La petite prairie aux bouleaux*. Im Gegensatz zu *Voyages* besteht der Film Loridan-Ivens zu einem beträchtlichen Teil aus Aufnahmen am authentischen Ort. Barackenansichten, Krematorium, Selektionsrampe, Entkleidungsraum, die archäologischen Spuren des Ortes konstituieren das zentrale Setting. Ein zweiter fundamentaler Unterschied besteht im Casting, da Loridan-Ivens nicht wie ursprünglich geplant selbst vor der Kamera stand, sondern sich auf die Rolle der Regisseurin beschränkte und die Hauptrolle an eine bekannte französische Schauspielerin (Anouk Aimée) ohne biografische Beziehung zum Holocaust vergab. Der Film verhält sich insgesamt insofern kontrapunktisch zu *Voyages*, als er keine vergleichbaren Authentisierungsstrategien enthält, welche auf eine Gegenwart der Shoah in den Gesichtern der ZeitzeugInnen abzielt, sondern vielmehr eine Reflexion über das Verhältnis der Gesellschaft und der ZeitzeugInnen am Ende der „Ära des Zeugen" versucht.

Dieses Verhältnis wird unter zweierlei Aspekten am Beispiel des authentischen Ortes Auschwitz thematisiert. Die Zugriffsweisen auf den am Beginn des dritten Jahrtausends so zentralen *lieu de mémoire* Auschwitz weisen auf der einen Seite generationelle Unterschiede auf, zum anderen kollidieren in ihm auch die unterschiedlichen *milieux de mémoire*, da Auschwitz als universaler, polnischer, deutscher, jüdischer etc. Erinnerungsort funktioniert und aufgrund der sich um ihn gebildeten Narrative zu einem vielseitig besetzten, ja umstrittenen Ort wird.[98] Die Sperrigkeit des Films, welche sich in der Zurückhaltung der Medien und dem geringen Publikumserfolg widerspiegelte, ist womöglich dem in *La petite prairie aux bouleaux* vermittelten Bild einer Überlebenden geschuldet, welches m. E. als Widerspruch zum gegenwärtigen medialisierten Typus des *survivors* dechiffriert werden muss, der aufgrund seines Status als *victim* und aufgrund seines hohen Alters die Sympathie der jungen Generation erweckt.[99] Die Empathie mit der Zeitzeugin fällt in dem Film hingegen schwer. Den sich in Auschwitz einfindenden Erinnerungsgemeinschaften bringt sie kein Interesse entgegen, sondern entzieht sich stattdessen deren Zuwendung. Indizien für diese Lesart bietet der Film an zahlreichen Stellen, auf welche sich die folgende Analyse konzentriert. Im Gesamtkonzept des Films wird die *transmission de la mémoire*, die den ZeugInnen paradigmatisch zugeordnet ist, durch eine individuelle Trauer- und Erinnerungsarbeit, die primär der Gemeinschaft der Überlebenden Anteilnahme zugebilligt wird, unterlaufen.

Das besondere Band zwischen den Überlebenden, das zugleich eine Schranke nach außen darstellt, akzentuiert der Film gleich zu Beginn. Die Protagonistin Miriam kehrt nach vielen Jahren nach Frankreich zurück, um an einer Gedenkfeier im Kreise der ehemaligen

Deportierten teilzunehmen. Dort findet das herzliche Wiedersehen mit einigen Kameradinnen statt, das trotz der lockeren, unterhaltsamen Atmosphäre auf der kommunikativen Ebene bis in die letzte Faser von den Erinnerungen an *das* Lager durchtränkt ist. Lageranekdoten, die nicht nur Traumatisches zum Vorschein bringen, sondern auch zum Amüsement beitragen, das in dieser Form nur in der Gesprächssituation eines „Unter-sich-Seins" möglich ist, zählen zum Einstiegsambiente. Damit präsentieren sich die Überlebenden in der Intimität ihres spezifischen *cadre social*, die sie zum einen sehr menschlich erscheinen lässt, zum anderen entziehen sie sich von Beginn an jedem utilitaristisch orientierten Zugriff auf den/die Zeitzeugen/Zeitzeugin von Auschwitz. Etwas technisch ließe sich von einer „Reprivatisierung" der ZeitzeugInnen sprechen, die auch Finkiels *Voyages* durchzog. Das ausgelassene Ambiente der Zusammenkunft muss zugleich als Hommage an die Überlebendenvereinigungen gesehen werden, die eine eminente Rolle als sozialer Treffpunkt innehatten bzw. noch innehaben. Der Entschluss der Protagonistin nach Auschwitz zu fahren, erscheint als Resultat von Zufällen. Bei der Tombola gewinnt Miriam eine Reise nach Krakau, jene polnische Stadt in unmittelbarer Nähe zum ehemaligen Konzentrationslager Auschwitz. Nach anfänglicher Ablehnung begibt sie sich erstmals zurück an den „Ort ihrer Jugend".

La petite prairie aux bouleaux erhält ab da Konturen durch ein pointiertes Reagieren und Zurückweisen einer globalisierten und kommerzialisierten Gedenkkultur. Zunächst gilt dies für die erste Station ihrer Reise, Krakau, jene Kulturmetropole 50 Kilometer von Auschwitz entfernt, wo sich Miriam für die Dauer ihres Aufenthalts in ein Hotel einquartiert. Das jüdische Flair, das im ehemals von rund 65.000 Juden bewohnten Stadtteil Kazimierz herrscht, entpuppt sich als Fassade, hinter der sich eine ausgelöschte Vergangenheit befindet. Die jüdischen Restaurants mit ihrem Dekor und der jiddischen Live-Musik entlarvt sie als eine touristische Attraktion. Ihr Parcours durch Krakau unterscheidet sich vom herkömmlichen Gedenktourismus durch die persönliche Verbindung zu diesem Ort, an dem ihre Familie gelebt hatte. Einem der wenigen Juden von Kazimierz ist es zu verdanken, dass sie die Spurensuche aufnehmen kann und die ehemalige Wohnung des Großvaters ausfindig macht.

Die individuelle Wiederaneignung eines Ortes der Geschichte, die durch eine bewusste Distanzierung von kollektiven, touristisch anmutenden Abläufen gekennzeichnet ist, setzt die Sequenz vom ersten Besuch Birkenaus erstmals visuell in Szene. Miriam nähert sich am Morgen über alte Gleisanlagen dem ehemaligen Lager an und stößt dabei auf ein verschlossenes Eisentor. Anstatt umzukehren und nach dem offiziellen Eingang zu suchen, zwängt sie sich mühevoll zwischen den Torflügeln hindurch. Das Hinwegsetzen über die Konventionen der offiziellen Gedenkstätte (und damit der offiziellen Gedenkkultur) war für die Regisseurin Bestandteil der persönlichen Annäherung an Birkenau, die auch für den Prozess der Dreharbeiten handlungsweisend war. Im Interview gesteht sie, dass sie bewusst die mit der speziellen Dreherlaubnis verbundenen Auflagen der Gedenkstättenleitung ignorierte.[100]

In der folgenden Szene stellt der Film pointiert die generationell unterschiedlichen Funktionen des Gedenkstättenbesuchs gegenüber. Miriam betritt die Baracke, in welcher sie als Jugendliche untergebracht war. Die Schlafkojen entlanggehend tauchen die Namen der Kameradinnen vor ihr auf. Aus dem *Off* ertönen die Frauenstimmen, an die sich Miriam nach und nach zu erinnern beginnt. Der Ort funktioniert dabei als *trigger of memories*, den

die Darstellerin visualisiert, indem sie zu jedem Namen einen ehemaligen Schlafplatz mit der Hand berührt. Die leere Baracke der Gegenwart wird somit nach und nach mit Vergangenheit gefüllt. Das aus *Shoah* bekannte Stilmittel, über die gegenwärtigen authentischen Orte die Stimmen der ZeitzeugInnen zu legen, findet mit derselben Intention in *La petite prairie aux bouleaux* häufig Einsatz. Sogleich zeigt der Film, wie stumm der Ort im selben Moment sein kann. Zwei Frauen, die aus dem Gespräch untereinander als Töchter einer Überlebenden jener Baracke identifiziert werden können, betreten kurz darauf den Raum. Die Wirkung des Ortes könnte konträrer nicht sein: „Es ist verrückt, ich fühle nichts. Es gibt nichts zu sehen. Es gibt hier nichts mehr zu sehen."[101] Der Film verneint damit die vielbeschworene Aura authentischer Orte und kritisiert die zum Ritual gewordenen Holocaust-Reisen nach Polen von Nachkommen, die sich durch ihre Spurensuche erwarten, das Leben ihrer Eltern oder Großeltern wiederzufinden oder für einen Moment selbst zum Holocaust-Opfer zu werden, wie Jack Kugelmass befand: „Tatsächlich zwingt die Einbeziehung in diese Aktivitäten die Reisenden nahezu umgehend, jede Gleichgültigkeit abzulegen und sich selbst als Opfer des Holocaust zu empfinden."[102] Gegen dieses Konzept behauptet Loridan-Ivens den Status der Überlebenden und verknüpft damit einen privilegierten Zugang zum authentischen Ort, den keine spätere Generation – steht sie dem Holocaust persönlich noch so nahe – beanspruchen kann. Dieser erreicht in der folgenden Sequenz einen symbolischen Höhepunkt. Zwischen den Baracken will Miriam ihre Notdurft verrichten, als sie einen Fotograf erblickt, der ihr sogleich zu verstehen gibt, dass das hier nicht erlaubt sei. Ihre rüde Antwort bestätigt den schrittweisen Prozess der Wiederaneignung des Lagers: „Ich mache, was ich will. Ich bin hier daheim."[103] Die Reaktion enthält ausreichend verstörendes Potential für FilmrezipientInnen, die sich in der Szene identifikatorisch auf der Seite des Fotografen wiederfinden, indem sie mit diesem den Verhaltenskodex teilen, welchem sich GedenkstättenbesucherInnen aus Respekt unterstellen. Die Begegnung mit dem Fotograf Oskar (August Diehl) wird zentraler Teil der weiteren Filmhandlung. Der Enkel eines ehemaligen SS-Offiziers in Birkenau versucht seit acht Wochen, den Ort Birkenau mit der Fotolinse zu „objektivieren". Miriam kommentiert sein Projekt trocken mit einem Verweis auf ihren Zugang zum Ort: „Ich suche das Unsichtbare."[104] Und tatsächlich sind die der Erinnerung entstammenden Stimmen aus dem *Off* verschiedener Leidensgenossinnen nur für sie in den Ruinen von Auschwitz präsent. Die unterschiedlichen Perspektiven, welche heute nach Aleida Assmann den „traumatischen Ort" Auschwitz umgeben, kulminieren in ihrer Gegensätzlichkeit in den beiden Protagonisten.[105] Der auf die Spurensuche am archäologischen Schauplatz fixierte Oskar repräsentiert eine Betroffenheit vom Ort Auschwitz, die ganz anders gelagert ist als jene einer ehemaligen jüdischen Lagerinsassin. Die Reaktion Miriams auf die unterschiedlichen Zugriffsweisen, die ihr während ihrer Besuche begegnen, tendieren in Summe dahin, die Abstraktion von Auschwitz zu einem universellen *lieu de mémoire* zurückzuweisen. Wie Frank Stern in Bezug auf den aktuellen Umgang mit Monumenten und Gedenkstätten kritisch die Frage erhebt, ob es sich hierbei nicht vielfach um „cultural *Ersatzbefriedigungen*" handelt, welche darauf abzielen, individuell oder kollektiv einen inneren Frieden herzustellen, so reagiert Miriam bei verschiedenen Begegnungen in Birkenau fassungslos bis unverständlich.[106] Sie beobachtet etwa am Tag eine Gruppe von

Jugendlichen, die in emotional betroffener Meditationspose in Birkenau verharrt, bevor sie am Abend in einer Diskothek abfeiert. *La petite prairie aux bouleaux* entgegnet der auf Musealisierung und Sakralisierung basierenden Zurichtung des Ortes Auschwitz.[107] Die Vorstellung von der Aura eines Ortes, die in keinem Medium gebannt werden kann, gleicht, so Aleida Assmann, der „uralten inneren Bereitschaft von Wallfahrern und Bildungstouristen", die in modernen Gedenkstätten durch eine pädagogische Aufbereitung der Geschichte als Erlebnis ergänzt oder bisweilen kompensiert wird.[108] In Ruth Klügers *weiter leben* findet sich bereits in weitaus reflektierterer Form als in Loridan-Ivens Film die fundamentale Differenz zwischen Auschwitz als „Ort einer Jugend" und einer touristischen Gedenkstätte. Über die scheinbare Ausstrahlung des Ortes meint sie lapidar: „Wer dort etwas zu finden meint, hat es wohl schon im Gepäck mitgebracht."[109] Während sich Ruth Klüger bei ihren Besuchen in Auschwitz und Theresienstadt durch Touristen nicht gestört fühlte und ihre Erinnerungen ununterbrochen hervorquollen, begegnet in Miriam eine sehr viel militantere Überlebende, welche den Platz für sich behaupten will und demonstrativ das Eingangsschild „Muzeum Auschwitz-Birkenau" mit einer Kreide in „Camp Auschwitz-Birkenau" abändert.

Hinter dem persönlichen Dokument der französischen Filmemacherin lässt sich ein Konfliktfeld jüngerer theoretischer und praktischer Überlegungen der Geschichtswissenschaft und Gedenkstättenpädagogik lokalisieren, das wiederum im Kontext von Geschichtspolitik im weiteren Sinn betrachtet werden muss. Im Wesentlichen lassen sich die Diskurse über die Funktion von NS-Gedenkstätten auf die Frage zuspitzen, wie sehr diese heute Erinnerungs- oder Lernorte sein sollen.[110] Die Forschung scheint sich darin einig, dass am Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis, das heißt mit dem Wegfall der Zeitzeugengeneration, neue Formen der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit geschaffen werden müssen. Mit dem Begriff des Lernorts, der in Konzepten vieler Gedenkstätten fundamental geworden ist, verbindet sich die Vorstellung „einer emotional-affektiven politischen Sensibilisierung", die durch den Besuch des zeithistorischen Ortes erreicht werden soll.[111] Frank König fasst die Tendenz, die pädagogisch-didaktischen Ansprüche stärker hervortreten zu lassen, auf Basis der Diskussion in Deutschland trefflich zusammen:

> „Der Wandel vom ‚symbolischen Ersatzort' hin zum arbeitenden ‚Lernort' erfolgte aus der Einschätzung, Mahnmale oder Gedenkorte hätten ihre symbolische Funktion weitgehend verloren, da die heute Lebenden zunächst Informationen erwarteten. Hierbei kommen die Forderungen und der Wunsch zum Ausdruck, dass neben dem Erinnern an die Grausamkeiten und die zahlreichen Opfer mehr geleistet werden muss als das reine Totengedenken oder das Wecken von Betroffenheit […]."[112]

Dazu gehört auch das Verständnis von ehemaligen Konzentrationslagern als museale Orte, an denen Sachinformation durch Dokumente und Originalobjekte vermittelt werden soll. Gleichzeitig regt sich aber auch Widerspruch gegen diese Funktionalisierung von Gedenkstätten als Orte historisch-politischer Bildung, da somit die Wertevermittlung gegenüber dem Respekt vor den Opfern, deren Leiden zudem nachträglich implizit mit Sinn erfüllt wird, in den Vordergrund tritt. Reibungsflächen ergeben sich insofern – und dies steht

einer definitiven Umwandlung von Gedenk- in Lernstätten entgegen –, als die Gedenkstätten trotz ihres Booms als Orte politischer Bildung weiterhin von ZeitzeugInnen aufgesucht wurden und werden bzw. mittlerweile und in Zukunft von Angehörigen der Opfer als Gedenkort und m. E. als Friedhof besucht werden. Diese Interferenz zwischen Erinnerungs- und Lernort tritt in *La petite prairie aux bouleaux* zutage.[113] Wenngleich Loridan-Ivens den Umgang der nachfolgenden Generationen mit Auschwitz nicht offen kritisiert, so lässt sie ein Unbehagen in Bezug auf die Frage erkennen, ob die gesellschaftlichen, erzieherischen und politischen Anforderungen an die authentischen Orte der NS-Verbrechen nicht überzogen sind. Die beschriebenen Gesten im Film, die Stilmittel verleihen dem Bedürfnis Ausdruck, den Ort für sich als Überlebende und stellvertretend für die Opfer zu reklamieren, ja zu reokkupieren. Dies geschieht inhaltlich durch die Verweigerung der Sakralisierung des Ortes durch eine Weltgesellschaft, die nach dem „Menschheitsverbrechen" Auschwitz zur „Identitätsfabrik" stilisiert.[114]

So wie sich die Gedenkstättenpädagogik einig weiß, dass das Zeugnis der Überlebenden in der Vermittlung nicht durch die ritualhaften Besuche und die Auseinandersetzung mit den authentischen Orten ersetzt werden kann, sondern vielmehr auch hinkünftig in Form von Videointerviews und Texten in Gedenkstätten zum Einsatz kommen wird, wendet sich im Film der junge Oskar der Überlebenden zu und überredet sie, sie begleiten und fotografieren zu dürfen.[115] Ihr anfänglicher Widerwille ist wiederum als Form der stillen Ablehnung der Funktionalisierung der Überlebenden interpretierbar. Sie ist nicht nach Auschwitz gekommen, um Zeugnis abzulegen und zu sagen „So ist es gewesen", sondern um ihren eigenen Erinnerungen auf die Sprünge zu helfen. Das zögerliche Eingeständnis, sich an Dinge (etwa die Stelle der Duschräume) falsch oder gar nicht (den Inhalt einer Briefbotschaft des Vaters) zu erinnern, bilden den inhaltlichen Kern des Films. Dieses Eingestehen trägt eine individuelle Komponente, die mit Schuldgefühlen verbunden scheint, und eine soziale Komponente, indem sie einmal mehr gegen die Erwartungshaltung der Gesellschaft gerichtet ist, nämlich jene, dass die Geschichte des Holocaust mit Hilfe der Stimme der Opfer zu schreiben und zu erinnern sei.

Wenngleich also etwas Verbitterung aus dem Film von Loridan-Ivens zu sprechen scheint, beinhaltet er zugleich eine sehr versöhnliche Note. Miriam lässt sich nach anfänglichem Zögern bis zum Ende ihrer Reise vom jungen Deutschen begleiten, der ihre individuelle Spurensuche in Auschwitz fotografisch dokumentiert und sich nicht als aufdringlich erweist. In Oskar findet Miriam im Vergleich zu ihren Kameradinnen einen denkbar ungleichen Gesprächspartner. Geschlecht, Alter, Nationalität und Erinnerungskollektiv trennen die beiden. Und dennoch begegnet ihr gerade im Fremden ein einfühlsamer Zuhörer, dem sie schließlich mit einem Lächeln anvertraut, wie sehr ihr Gedächtnis vom Vergessen durchsetzt ist. Im Film wird so nicht die Funktion der ZeitzeugInnen für die Erinnerungsgemeinschaft offenkundig, sondern die befreiende Wirkung des Erzählens für die Zeitzeugin selbst.

Das Echo von *La petite prairie aux bouleaux* ist kaum messbar. Neben einem Artikel der Regisseurin in der Zeitschrift Synopsis und einer äußerst negativen Rezension von Jean-Michel Frodon in den *Cahiers du cinéma* fehlen jegliche Spuren einer medialen Resonanz.[116]

Mit Frodon muss der Eindruck geteilt werden, dass Loridan-Ivens es nicht vermag, die Emotionen der Protagonistin zu vermitteln. Es ist offensichtlich, dass die Regisseurin ihr Werk primär als Teil einer individuellen Trauer- und Erinnerungsarbeit versteht und – wie häufig in der Lagerliteratur – sich an das Kollektiv der Überlebenden bzw. deren Angehörigen als Zielpublikum wendet. Wie die Analyse versucht hat zu zeigen, geht dies mit einer weitgehenden Abkehr von, m. E. auch einer Ablehnung, der öffentlichen Erinnerungskultur einher, die dazu angetan ist, der aktuellen Erinnerungsgemeinschaft der Shoah einen Spiegel vorzuhalten. In dieser Form taugt ein Film – zumal er kinematografisch nur minimal mit einprägsamen Bildern aufwarten kann – zweifelsohne nicht für größere Publikumsschichten.

7.3.3. Neue Wege einer Kinematografie der Shoah? *La Question humaine* (2007)

Das Filmschaffen, das auf die Shoah oder das Gedächtnis der Shoah unmittelbar Bezug nimmt, scheint in Frankreich einerseits durch einen gewissen Stillstand seit den 1990er-Jahren im Bereich des Mainstream-Kinos gekennzeichnet, andererseits haftet den ambitionierten Versuchen von RegisseurInnen aus dem Milieu von Shoah-Überlebenden der Makel an, keine Breitenwirkung erreicht zu haben bzw. primär für ein kleines Zielpublikum geschaffen zu sein. Im September 2007 kam mit *La Question humaine* ein Film in die französischen Kinos, der erstmals wieder von großem Medieninteresse begleitet war und hier als neue Variante der filmischen Auseinandersetzung mit der Shoah thematisiert werden soll.[117]

Der Regisseur Nicolas Klotz beendete mit der Verfilmung des gleichnamigen Romans des Autors François Emmanuel eine Filmtrilogie.[118] Während sich *Paria* im Milieu der Obdachlosen (der so genannten SDF[119]) situierte und *La Blessure* sich mit den *sans-papiers*, den illegal in Frankreich lebenden Einwanderern, befasste, beleuchtet *La Question humaine* die Arbeitswelt von Funktionären eines multi-nationalen Konzerns im Paris der Gegenwart.[120] Unverkennbar trägt damit das Kino des französischen Regisseurs eine politische Handschrift und muss in den Kontext einer Repolitisierung des französischen Kinos gesehen werden, die der Filmhistoriker Jeancolas am Beginn des neuen Millenniums insbesondere in der Wiederaufwertung des Dokumentarfilms bei Publikum und Kritik vernimmt, nachdem zwanzig Jahre lang der politische Diskurs im französischen Film ein Schattendasein führte.[121] *La Question humaine* ist nicht nur aufgrund seiner Länge von zwei Stunden, 24 Minuten zum anspruchsvollen Kino zu zählen, sondern sticht durch eine komplexe *mise-en-scène*, eine exklusive Filmmusik und eine prominente Besetzung hervor.[122]

Global gesprochen ließe sich von einer filmischen Reflexion über die aktuelle Gestalt des Kapitalismus sprechen, die punktuell mit der nationalsozialistischen Vernichtungsindustrie in Bezug gesetzt wird. Als Protagonist begegnet mit Simon (Mathieu Amalric) ein Psychologe, der im Unternehmen die Abteilung *Ressources Humaines* leitet. Einer der Direktoren des deutschen Mutterkonzerns, Karl Rove (Jean-Pierre Kalfon), beauftragt ihn, heimlich Recherchen über einen anderen Leiter, Matthias Just (Michael Lonsdale), anzustellen, der im Verdacht steht, unter einer schweren Depression zu leiden. Die Enquete entwickelt sich

zu einem zusehends verstörenden Abenteuer. Zunächst stellt sich heraus, dass Rove 1936 in einer Lebensbornanstalt zur Welt gekommen ist und bis in die Gegenwart höchst zweifelhafte Verbindungen zu Personen unterhält, die der NS-Ideologie weiterhin verhaftet sind. Für das auffällige Verhalten Justs, der nach einem Selbstmordversuch in eine psychiatrische Anstalt eingewiesen wird, findet Simon ebenso eine Erklärung, die in die Kindheit des Betroffenen zurückreicht. Anfang der 1950er-Jahre erfuhr er durch einen Zufall, dass sein Vater während des Zweiten Weltkrieges als Mitglied eines Hamburger Polizeibataillons an Massenerschießungen in Polen und Weißrussland teilgenommen hatte. Eines Tages überreicht Just Simon Briefe eines anonymen Absenders, welche den anfänglich so ausgeglichenen und beruflich souveränen Psychologen aus der Bahn werfen. Es handelt sich u. a. um ein auf den 6. Juni 1942 datiertes Schreiben – zur Gänze von Simon vorgelesen –, in welchem Berliner Techniker sieben Anweisungen geben, Lastwagen der Firma Saurer bei der Tötung von ukrainischen und weißrussischen Juden technisch effizienter zu nutzen. Der Inhalt, der sich auf die Nutzung der Fahrzeuge als mobile Vergasungsstationen bezieht und bereits von Claude Lanzmann in *Shoah* vorgelesen wurde, ist dem Leser aus der Geschichte der Shoah offenkundig bekannt. Die Lektüre akzentuiert die euphemistische Begrifflichkeit, die aus Menschen „Stücke" (*stücke*) oder „Ladegut" (*marchandise*) etc. macht. Wahre Beunruhigung erfüllt Simon, als er plötzlich selbst anonyme Briefe erhält, in welchen die Phraseologie der „Endlösung" mit jener seiner Arbeitshandbücher durchmischt ist. Die Ineinanderfügung deutet an, wie sehr die technokratische Sprache des Unternehmens von heute formal ähnliche Züge wie jene der nationalsozialistischen Bürokratie von damals aufweist. Sie betrifft jeweils Menschen, ohne jemals von ihnen zu sprechen. Simon trifft am Ende des Films den Absender der Briefe in einer Bar und hört den philosophischen Gedanken über den Zusammenhang von Sprache, Propaganda und Macht eines alten Mannes zu, dessen Vater direkt an den Verbrechen beteiligt war.

Der Film, der in der französischen Presse sehr positive Kritiken erntete, zeichnet sich neben der eigentlichen, hier kurz beschriebenen Filmhandlung durch eine vor allem auf der visuellen Ebene ablaufenden Darstellung des Milieus der Karrieristen in einem *global player*-Unternehmen aus.[123] Im cineastischen Stil an das Dokumentarfilmgenre erinnernd, lenkt er den Blick auf die Bewegungen und Regungen seiner Figuren, ihr Gruppenverhalten während der Arbeit, die Pausen und nächtliche Exzesse. Jugendlichkeit, Schönheit, Siegermentalität, Uniformität, all diese Attribute verleiht Klotz seinen Arbeitsmenschen, etwa wenn sich, wie in der stillen und unspektakulären Eingangsszene, die Wege der ausschließlich in schwarzen Anzügen gekleideten jungen Mitarbeiter auf der Herrentoilette kreuzen, wo sie trotz der Intimität des Ortes auf die Perfektion ihrer Gesten Wert legen. Und gerade diese Bewegungsabläufe und Gesichtsausdrücke studiert der Psychologe an den MitarbeiterInnen, indem er Videoaufzeichnungen von Gesprächen anfertigt und später auswertet. Simon ist ein Fachmann seines Berufs, wenn es darum geht, die Mitarbeiterstruktur zu perfektionieren und Kriterien festzulegen, nach denen das Personal gegebenenfalls abgebaut werden kann, um die wirtschaftliche Effizienz des Unternehmens zu optimieren.

Die Konfrontation mit der Geschichte – sie verläuft jeweils über die zweite Generation von Tätern, das heißt symbolisch die Erben des Nationalsozialismus – vermag ihn, und dies

ist das zentrale Moment im Film, aus der angelernten Routine und Zweckrationalität seines Denkens zu reißen. Auf diese Weise behält der düstere Film letztlich eine positive Richtung. Der Protagonist wird durch die Konfrontation mit der Geschichte der Shoah darauf verwiesen, dass die Vergangenheit nicht verpufft ist, sondern in unterschiedlicher Form präsent bleibt. Da sind zum einen die traumatisierten Menschen der zweiten Tätergeneration, zum anderen Zwänge von Systemen, die nicht mehr überschaut werden und die *question humaine* in einem undurchdringlichen Nebel zum Verschwinden bringen. Die Rezensionen in Frankreich, etwa in *Le Monde*, haben jeweils das kontroversielle Potenzial des Films betont, das die Analogisierung von modernem Unternehmertum und Nationalsozialismus bieten würde.[124] Hierbei handelt es sich jedoch um eine zu kurz greifende politische Lesart. *La Question humaine* verzichtet auf eine Verurteilung des Systems und macht sich keinesfalls die Faschismuskeule zu eigen. In Interviews betonte Klotz und die Drehbuchautorin Elisabeth Percefal denn auch, dass es sich nicht um einen Film über das heutige Unternehmertum handelt, sondern allgemein die Präsenz der Vergangenheit im Heute thematisiert werden sollte. So erläuterte der Regisseur in einem Interview für die Tageszeitung *Der Standard* anlässlich des Kinostarts in Österreich sein Konzept von der fortdauernden Wirksamkeit der Geschichte:

> „Der Film geht davon aus, dass es so etwas wie einen Zeitblock gibt, der sich von den 30er-Jahren bis in die Gegenwart erstreckt. Ein Beispiel: Ist das, was in den 30er- und 40er-Jahren passiert ist, tatsächlich in den 50er- oder 60er-Jahren zu Ende gegangen? Natürlich ist die Welt nicht dieselbe geblieben, aber unser Eindruck ist, dass die Gegenwart von der Vergangenheit heimgesucht wird. Der Nationalsozialismus war sozusagen nur ein Schritt innerhalb der Geschichte der Industrialisierung, die seit 200 Jahren andauert."[125]

Die zentrale *message* vermittelt der Film demnach im Wandel, den der Protagonist aufgrund der Konfrontation mit der Geschichte durchläuft. In einem ersten Schritt ruft der persönliche Kontakt mit Just und der grauenvolle Inhalt, den die Briefe umschreiben, eine emotionale Verstörung hervor. Es bleibt allerdings nicht dabei, dass die Erinnerung der Shoah kurzzeitig den Alltag unterbricht, wie dies das institutionalisierte Gedenken im idealen Falle zu tun imstande ist, sondern in weiterer Folge stellt die Vergangenheit die Gegenwart in Frage, ja wirft sie regelrecht über den Haufen. Der Film verzichtet auf eine universale Geschichtslektion, die aus der Shoah zu ziehen sein könnte (die Konsequenzen Simons aus der Erfahrung bleiben offen), er versucht vielmehr vor Augen zu führen, dass die Geschichte zum Werkzeug gemacht werden kann, um die Gegenwart zu befragen, letztlich die *question humaine* an sie zu richten.

Akzeptiert man diese Lesart, die sich in dem kinematografisch komplexen Film vermutlich nicht als die einzig mögliche erschließt – tatsächlich bedürfte es einer filmtheoretisch fundierten Detailanalyse –, kommt man aus gedächtnisgeschichtlicher Sicht zu einem interessanten Befund. Zeichnete sich im Verlauf der 1990er-Jahre die Tendenz zum entpolitisierten Film mit Shoah-Bezügen ab, in dem die Geschichte zu einem entfernten Ort

jenseits jeglicher gegenwärtiger Realität verkam, ortet Klotz, vorsichtig formuliert, ein Strukturelement der Geschichte der Shoah mitten in der heutigen Gesellschaft. *La Question humaine* lässt die Shoah nicht in das kulturelle Gedächtnis abtauchen, aus dem sie zu bestimmten Erinnerungsanlässen beschwörend hervorgeholt wird oder als Teil einer Unterhaltungsindustrie Verwertung findet, sondern versucht, das Ereignis Auschwitz nicht von der Geschichte der Moderne zu entkoppeln.[126] Der Film unterscheidet sich auch klar von den unter 7.3.2. untersuchten Filmen, die einem konkreten *milieu de mémoire* entstammen und sich wesentlich auch an ein solches zu richten vermochten. *Voyages, Demain on déménage, La petite prairie aux bouleaux* waren auf je eigene Weise Bewältigungsformen der Shoah und thematisieren Identitäten und Identitätsarbeit im Inneren der jüdischen Erfahrungs- und Gedächtnisgemeinschaft. Gleichzeitig teilten sie die Perspektive einer opferzentrierten Erinnerungskultur der Gesellschaft, indem sie durch ihren Blick auf die Opfer (der ersten, zweiten und dritten Generation) auf das empathische Moment rekurrierten. Hinzu kommt die beschriebene, derzeitige Dominanz in Frankreich, Opfer-Vergangenheit als identitätsstiftende Narrative von Kollektiven abseits der nationalen Zugehörigkeit aufzubauen. Das Shoah-Gedächtnis als übergreifendes Merkmal der franko-jüdischen Identität ist nunmehr Modell für andere ethnische Minderheiten (Algerier, Armenier, Schwarzafrikaner), die begonnen haben, eine *compétition de mémoire* auszutragen. Die Geschichte als Werkstätte kollektiver Identität tendiert zu konkreter Gedächtnispolitik (z. B. gesetzliche Anerkennung durch den Staat), jedoch nicht dazu, innere strukturale Bezüge zur Gegenwart aufzuzeigen bzw. sichtbar zu machen. In diesem Kontext ist *La Question humaine* auch als Angebot oder, etwas drastischer formuliert, als Widerrede aufzufassen. Der Film will aus einer Perspektive auf die Geschichte blicken, aus der sie nicht als entfernter Mythos identifikatorisch auf Menschengruppen wirkt, sondern aufruft, die Strukturen der Geschichte zu betrachten und deren Fortwirken in der Gegenwart zu erkennen. Dieses mutet durchaus intellektuell gelehrt an, jede/r GeschichtswissenschaftlerIn wünscht sich vermutlich eine solch allgemeine Zugangsweise. Wie gelungen bzw. überzeugend der Entwurf in *La Question humaine* im Konkreten ist, braucht hier nicht im Einzelnen analysiert und beurteilt werden. Gedächtnisgeschichtlich betrachtet ist der Film auch als Entgegnung auf die beschriebene Institutionalisierung der Shoah im Sinne der *holocaust education* zu werten, welche das Erbe der Shoah primär in einer Erziehung zu Toleranz und gegen Antisemitismus und Rassismus erblickt. Diese möchte, dass nachfolgende Generationen „aus dem negativen Beispiel einer Diktatur […] positive Folgerungen ziehen und Systeme ablehnen, die nicht auf demokratischen Grundrechten beruhen."[127] Das heißt, dass Holocaust-Erziehung in erster Linie Menschenrechts- und Demokratieerziehung sein sollte.[128] Aus dem heutigen Selbstverständnis der europäischen Staaten als Bewahrer der Menschenrechte und Demokratie ist es folglich konsequent, sich auf den Holocaust als historisch relevantes Erbe zu berufen, was zugleich impliziert, dass die Lektion aus dem Nationalsozialismus und der Shoah gelernt wurde und nach 1945 gewissermaßen eine neue Ordnung entstand. *La Question humaine* unterwandert diese Sicht und versucht Relikte der Vergangenheit in der Gegenwart aufzuspüren, die im Herz der demokratischen (Frankreich als Land der *droits de l'homme*) und der kapitalistischen (Paris als Sitz multinationaler Konzerne) Welt ihr Zuhause haben. Klotz findet sie nicht am

rechten fremdenfeindlichen, antisemitischen Rand der Gesellschaft, sondern innerhalb der modernen Ökonomie. Vermutlich handelt es sich also um den ersten Shoah-Film, der im Zeichen der Globalisierung in einem spezifisch kapitalismuskritischen Fahrwasser treibt.

Ein Blick in Internet-Foren zeigt, dass das Publikum sehr gespalten auf den Film reagierte und ihn wie die mediale Filmkritik als Analogie zwischen Nationalsozialismus und Kapitalismus verhandelte.[129] Mit 113.585 KinobesucherInnen war *La Question humaine* sicherlich kein Kassenschlager, erhielt jedoch wesentlich mehr Zuspruch als zahlreiche andere in Frankreich produzierte Shoah-Filme der jüngeren Vergangenheit.[130] Wieweit sich mit diesem Film hier eine neue Form der filmischen Repräsentation der Shoah abzeichnet, bleibt abzuwarten.

7.3.4. *La Rafle* – Abschließende Bemerkungen zum Shoah-Film im Jahr 2010

Das Jahr 2010 brachte binnen weniger Wochen im Panorama französischer Filmbeiträge zum Themenkomplex Shoah eine Reihe von Veränderungen mit sich, die vor Drucklegung dieser Arbeit nicht mehr zur Gänze Berücksichtigung finden konnten. Im Wochentakt kamen mit *Liberté* am 24. Februar, *L'arbre et la forêt* am 3. März und *La Rafle* am 10. März Filme in die Kinos, die zum Teil neue inhaltliche Akzente im französischen Kontext setzen. Der franko-algerische Regisseur mit Roma-Wurzeln Tony Gatlif hat sich in seinen Filmen schon mehrmals mit der Volksgruppe der Roma auseinandergesetzt (*Les Princes*, 1983, *Latcho Drom*, 1993, *Swing*, 2002) und thematisiert in *Liberté* den Massenmord der Roma und Sinti. Schauplatz ist Frankreich im Jahr 1943, wo unter der Vichy-Regierung die Roma verhaftet und bis zur Deportation in französischen Lagern festgehalten werden. Zwei Wochen nach Kinostart hatten 126.599 BesucherInnen *Liberté* gesehen.[131] Gemessen an der Bekanntheit des Regisseurs entspricht dies einem respektablen Erfolg. Auf internationaler Bühne wurde der Film zumal durch die Selektion der Berlinale 2010 gewürdigt. Die Kritiken in den anspruchsvolleren Medien waren durchwegs positiv und konstatierten, dass hier ein bislang im Kino inexistentes Sujet aufgegriffen wurde.[132] Es fällt auf, dass die FilmrezensentInnen von *Le Monde* und den *Cahiers du Cinéma* diesen Film weder als Shoah-Film bezeichneten, noch mit solchen in Beziehung setzten. Gleiches traf auf den eine Woche später anlaufenden Film *L'arbre et la forêt* von Olivier Ducastel und Jacques Martineau zu.[133] Ihr sechster Langspielfilm ist eher in der Kategorie Familiendrama zu verorten, das in der Gegenwart (präzise betrachtet spielt der Film im Jahr 1999) die Traumatisierung einer lange Zeit vergessenen Verfolgtengruppe thematisiert. Ein Familienbegräbnis bildet den Ausgangspunkt für die Enthüllung lang bewahrter Geheimnisse, die ihrerseits Traumatisierungen der familiären Umgebung des ehemaligen Opfers hervorgerufen haben. Erstmals kommt auf diese Weise in einem französischen Spielfilm die Deportation von Homosexuellen zur Sprache.

In der Woche vom 10. bis 16. März führte der Film von Roselyne Bosch mit rund 830.000 Eintritten die Liste der erfolgreichsten Neustarts an. Die Box-Office-Zählung vom 11. Mai ergab bereits über 2,8 Millionen KinobesucherInnen.[134] Selten zuvor hatte ein französischer

Shoah-Film mehr Menschen in die Kinos gelockt. Diese Tatsache ist umso bemerkenswerter, als seit mehr als zwei Jahrzehnten, nämlich seit *Au revoir les enfants* (1987), kaum ein französischer Film ein Massenpublikum anzusprechen vermochte, sondern bescheidene Besucherzahlen die Regel waren. *La Rafle* bietet auch marketingtechnisch betrachtet Neuerungen. Auf einer eigenen Webseite nimmt die Präsentation pädagogischer Materialien einen großen Umfang ein.[135] Schulvorstellungen bringen den Film gezielt dem jüngeren Publikum nahe. Der Grad an Kommerzialisierung und die aufwendige Vermarktung eines Shoah-Films für Schulen ist ein Novum im Filmland Frankreich und erinnert an eine Reihe von deutschen Filmen zu Beginn des Jahrzehnts.

La Rafle ist ein weiterer Versuch, die Razzien vom 16. Juli 1942 durch die französische Polizei filmisch zu bearbeiten. Die Regisseurin Roselyne Bosch näherte sich dem Thema mit ihrem jüdischen Ehemann Ilan Goldman, der als Produzent für den Film verantwortlich zeichnet. Nach einer Reihe von Drehbüchern führt sie in diesem Film zum zweiten Mal Regie. Als historischer Berater fungierte niemand geringerer als Serge Klarsfeld. Seine Autorität in Frankreich als unermüdlicher Erforscher der Deportation der französischen Juden drückt dem Filmprodukt eine Art Gütesiegel historischer Richtigkeit auf. Den Anspruch auf Historizität der filmischen Handlung stellt *La Rafle* gleich zu Beginn durch ein Insert außer Zweifel: „Alle Figuren des Films haben existiert. Alle Ereignisse, selbst die extremsten, haben in jenem Sommer 1942 stattgefunden."[136] Die Filmästhetik verleiht diesem Programm Nachdruck, indem sowohl auf Monumentalität in Totalaufnahmen (etwa vom Gelände des Vel'd'Hiv') als auch auf Detailtreue in der Darstellung gleichermaßen Acht gegeben wurde. Roselyne Bosch hat für den Film jahrelang recherchiert und insbesondere die Entstehung des Filmes davon abhängig gemacht, einen Zeitzeugen des Ereignisses ausfindig zu machen. Ihre Intention war von Beginn an, den Film um historische Personen zu zentrieren, die nach Möglichkeit 1942 in Montmartre, dem 18. Arrondissement von Paris, gelebt hatten. Angesichts der Tatsache, dass von den rund 4.000 Kindern, die damals mit ihren Eltern verhaftet wurden, keines die Deportation überlebt hatte, waren die Erfolgsaussichten gleich Null. In einer knapp 15 Jahre alten Filmdokumentation entdeckte Bosch jedoch Joseph Weismann, dem als Kind nach der Verhaftung in der Rue des Abesses die Flucht aus dem Lager Beaune-la-Rolande zusammen mit einem Freund gelang. Der Filmemacherin gelang es zunächst nicht, den Überlebenden der Razzien wiederzufinden. 2007 fand Serge Klarsfeld in den Briefen, die Juden und Jüdinnen nach der Rede Jacques Chiracs 1995 am Vel'd'Hiv' dem französischen Staatspräsidenten geschickt hatten, ein Schreiben mit dem Absender Joseph Weismann. Diese und weitere historische Personen nahmen wesentlich Einfluss auf die Gestaltung des Drehbuchs durch Bosch.

Der Film lässt sich inhaltlich bzw. örtlich in drei Teile gliedern: Die eigentlichen Razzien, die der Film mit dem Lokalkolorit Montmartres versieht, die Tage des Aufenthalts der Verhafteten am Vel'd'Hiv' und die Zeit im Transitlager Beaune-la-Rolande bis zum Zeitpunkt der Deportation. Im Unterschied zu *Mr Klein* behandelt der Film damit auch im Detail die dramatische Situation am Vel'd'Hiv' und die Existenz von Durchgangslagern auf französischem Territorium. Zu den Hauptfiguren des Films zählt neben Joseph Weismann und dessen Eltern Shmuel (Gad Elmaleh) und Sura (Raphaelle Agogué) der Arzt David

Sheinbaum (Jean Reno), der sich um die Verletzten im Vel'd'Hiv' und im Lager Beaune-la-Rolande kümmert, und die protestantische Krankenschwester Annette Monod (Mélanie Laurent). Der Film vereinigt in diesen Rollen ein Staraufgebot aus verschiedensten Genres des französischen Films.

Dringt man vor zur narrativen Struktur des Films fällt zunächst die Perspektivierung auf. Zugespitzt könnte man die Frage stellen, ob es sich hier um einen Shoah-Film oder einfach um einen Kinder-Film handelt. Die Fokussierung auf das Kollektiv „Kinder" als dem eigentlichen Opfer der Razzien wird auf mehreren Ebenen bewerkstelligt. Die offensichtlichste ist jene der Dialoge. Als Skandalon der gewaltsamen Verhaftung und Deportation wird wiederholt die Tatsache in Erinnerung gerufen, dass die Kinder verhaftet werden bzw. schließlich auf den Vorschlag des Vichy-Regimes in Viehwaggons deportiert werden. Die Entrüstung der Figuren über die Razzien kulminiert wiederholt in der Feststellung, dass Kinder Opfer der Verfolgung seien. In der Figurenkonstellation schlägt sich diese Fokussierung ebenfalls nieder, indem Joseph Weismann und seine Freunde zu den zentralen Protagonisten des Films zählen. Filmästhetisch schließlich nimmt die Kamera bevorzugt den Blickwinkel der Kinder ein. Bosch hat diese Perspektivierung ganz bewusst vorgenommen. Ihr Film schreibt sich damit zunächst in das gängige Schema opferzentrierter Erinnerungskultur ein, das seit den 1980er-Jahren immer mehr an Bedeutung gewonnen hat (s. 5.3.2.). Problematisch wird dies aufgrund ihrer Gewichtung der Kindlichkeit der Opfer. Es entsteht dadurch in der Stilisierung der Opfergruppe eine Schieflage, die darauf hinausläuft, dass Kinder als die eigentlichen Opfer der Razzien identifiziert werden und dabei übersehen wird, dass die Opfer zunächst und konstitutiv Opfer aufgrund ihrer (von den Nationalsozialisten definierten) jüdischen Identität waren. Nicht dass die Nationalsozialisten bzw. die französischen Kollaborateure Kinder deportierten und umbrachten, ist das Spezifische der NS-Vernichtungspolitik, sondern die versuchte Auslöschung der Gesamtheit der Juden Europas. Die Verlagerung des Akzents der Opferidentität deckt sich mit dem weiter oben erörterten Aspekt der Universalisierung des Gedächtnisses. Das Kind bildet die idealisierte Form des Opfers, das universell Identifikation und Mitgefühl erzeugt. Auch auf der bildsprachlichen Ebene funktioniert die Universalisierung der Shoah so am besten. Der Blick in das Gesicht von Kindern ermöglicht die breiteste Form von Empathie und Identifikation. Die auf narrativer Ebene angelegte Universalisierung ist, wie bereits an anderen Beispielen gezeigt wurde, eine Form der Enthistorisierung der Darstellung.

Genau das will der Film jedoch eigentlich vermeiden. Sein Anspruch ist die Abbildung der historischen Realität. Bosch hat dazu das Drehbuch mit unzähligen Details vollgepackt, die aus ihren jahrelangen Recherchen stammen. Späteren Analysen wird es vorbehalten bleiben, die Szenen des Films auf ihre historische Korrektheit hin zu überprüfen. Im Zusammenhang dieser Auswertung mag es genügen aufzuzeigen, dass die historische Richtigkeit einer Spielfilmhandlung nicht – wie der Film behauptet – auf Faktentreue reduzierbar ist. Die stilistischen Mittel der Komposition tragen ähnlich zur Validität der Rekonstruktion bei wie der im Subtext generierte Erwartungshorizont, den die filmischen ProtagonistInnen an den Tag legen. Bezüglich ersterem bleibt festzustellen, dass die Überzeugungskraft in *La Rafle* durch ein permanent hohes Level an Pathos dezidiert Einbußen erfährt. Der Film

generiert sich über die Länge von fast zwei Stunden als eine emotionale Achterbahnfahrt. Bosch versucht nämlich, die Tragik, die einem Gros des Materials innewohnt, durch Komik und offensichtliche Unbekümmertheit zu durchsetzen, mit dem Effekt, dass die Glaubwürdigkeit beider Elemente darunter leidet. Dieses Pathos wird auf der Stilebene durch eine Kameraführung hervorgerufen, die man als *embedded* bezeichnen kann. Wie der/die am Zeitgeschehen involvierte JournalistIn, bewegt sich die Kamera permanent ganz nahe an den DarstellerInnen vorbei und fängt so scheinbar realitätsnah deren Performance ein. Auf diese Weise kommt die Geschichte nie zur Ruhe, der/die BetrachterIn wird unaufhaltsam von den Regungen der Figuren emotional in Anspruch genommen. Hinzu kommt der im Zwischenraum befindliche Erwartungshorizont, in dem die ProtagonistInnen agieren. Opfer, Täter und HelferInnen verhalten sich, ohne es auszusprechen, so, als ob in ihren Köpfen die drohende Vernichtung allzeit präsent wäre. Was nach historischer Präzision aussieht, ist somit ein Gutteil Anachronismus, indem das Holocaust-Bewusstsein der Gegenwart in die Vergangenheit rückprojiziert wird. Diese Rückprojektion macht sich besonders in der von Pathos triefenden Darstellung bemerkbar. Geschichte ist darin nicht mehr mit jener Subtilität und – mit den Worten Hannah Arendts – „Banalität des Bösen“ versehen, die bei der Rekonstruktion der Geschichte der Shoah ein zentrales Element ist. Man muss an dieser Stelle einräumen, dass historische Inhalte wie diese von sich aus immer noch ausreichend ergreifendes Potential enthalten, ganz gleich wie man die Dramatik der Verhaftungen und die selbstlose Hilfe von Französinnen und Franzosen zur Sprache bringt und ins Bild setzt.

Aus der geschilderten Bauweise des Filmes, die kurz gefasst in einer permanenten Nähe zu den inneren Regungen der ProtagonistInnen besteht, resultiert trotz der Detailtreue ein geringer Gehalt an Erklärung und Deutung des historischen Ereignisses und damit an substanzieller historischer Botschaft. Der Film bleibt paradigmatisch in der Opfer-Identifikation stecken. Das strukturelle Funktionieren der Kollaboration, wie Joseph Losey in *Mr Klein* ansatzweise vorführte, oder die Zusammensetzung antisemitischer Haltungen werden in keinster Weise nachvollziehbar.

Dabei versucht *La Rafle* explizit nicht nur die Opferseite zu zeigen, sondern zumindest noch zwei weitere Perspektiven einzubauen: jene der HelferInnen (der Résistance im weitesten Sinne) und jene der Täter. An der Oberfläche bietet der Film in der Tat ein Konglomerat von Fokussierungen auf verschiedene Figurengruppen. Dazu zählt zum einen ein punktueller Ausbruch aus dem Korsett der Chronologie und des Schauplatzes Frankreich. Bosch nimmt eine Rahmung der Filmhandlung vor, indem sie Szenen inkludiert, welche die zeitlich vorgelagerten Entscheidungsprozesse auf höchster politischer Ebene beinhalten. Darunter fallen Besprechungen mit Adolf Hitler am bayerischen Obersalzberg und das Taktieren der Repräsentanten des Vichy-Régimes, Maréchal Pétains und Pierre Lavals. Die Verantwortung für die Deportation der Kinder wird darin eindeutig auf Seiten der Kollaborationsregierung verortet. Was der Interviewpartner Claude Lévy in *Le chagrin et la pitié* bereits 1969 minutiös formulierte (s. 4.1.2.), nämlich dass die Initiative hierzu von Vichy bzw. Laval ausging und seit der Rede Chiracs 1995 am Vel'd'Hiv' Teil des nationalen Narrativs der Anerkennung der Mitverantwortung Frankreichs am Verbrechen des Massenmordes ist, ist fixer Bestandteil des filmischen Narrativs. Nichtsdestotrotz bleibt die Perspek-

tive auf die Täter in *La Rafle* inhaltlich blass. Der Film identifiziert einerseits die politischen Entscheidungsträger und zeigt andererseits die französische Polizei als ausführendes Organ. Dies allerdings sehr schematisch, da nicht die Kollaboration in ihren bürokratischen, institutionellen und personellen Abstufungen sichtbar gemacht wird, sondern die französischen Polizisten farblos die *bad guys* abgeben. Damit bleibt die filmische Konfrontation mit der Kollaboration auf affirmativer Ebene stecken und dringt nicht zu einer näheren Reflexion über Mechanismen von Verstrickungen in die Shoah vor. Einen dritten Fokus legt der Film auf die zahllosen HelferInnen: Personen, die Juden verstecken, mutige Feuerwehrleute, die Trinkwasser an die dürstenden Juden im Vel'd'Hiv' ausgeben, die selbstlose Krankenschwester Annette Monod, die zuletzt den Kindern, die sie umsorgt, in den Waggon folgen will, etc. In Summe ergibt die Figurenkonstellation allerdings tendenziell eine eigenartige Dichotomie von Tätern und HelferInnen: Böses offizielles Frankreich hier, das gute französische Volk da. Letztlich wird damit auch der Erinnerung der Résistance Rechnung getragen, die in jüngeren Filmen wieder mehr Achtung erfahren hat (mitunter in Form einer Reaktivierung des Résistance-Mythos), nachdem die Transformation vom Résistance- zu einem Shoah-Gedächtnis in den Filmen der 1970er- und 1980er-Jahre eine Abwertung bzw. Ausklammerung der Résistance aus Shoah-Filmen mit sich gebracht hatte.

Zusammenfassend kann im Rahmen dieser Grobanalyse gesagt werden, dass wir es bei *La Rafle* regelrecht mit einem Konglomerat von Opfer-, Résistance- und offiziellem Narrativ zu tun haben. Es macht den Eindruck, dass Bosch es allen Recht machen wollte und daher jüdisches Gedächtnis, offizielles Gedächtnis und Résistance-Gedächtnis miteinander in harmonischer Weise vereinte, indem sie die jeweiligen Schlüsselstellen und Perspektiven der Narrative zusammenbrachte.[137] Resultat dieses auf plurale Fokussierung basierenden filmischen Versuchs ist eine reiche Bebilderung der historischen Ereignisse und Personalisierung der Geschichte, indem aus der anonymen Masse der Opfer einzelne Individuen hervortreten. Die Identifikation mit Opfern und HelferInnen ist gleichzeitig möglich. Die Täter bleiben ein fernes Gegenüber, dem man außer dem Attribut böse wenig zuordnen kann. Der/die BetrachterIn erhält keinerlei Anregung, sich selbst kritisch zu fragen, ob er damals nicht vielleicht auf der Seite der Mittäter oder der Masse der Weg- und ZuseherInnen gestanden hätte. Die Regungen der Opfer und HelferInnen nehmen zu sehr in Anspruch. Unbeantwortet bleibt daher letztlich die Frage nach der zentralen *message* des Films. Er favorisiert nicht das Konzept eines kollektiven Gedächtnisses, indem kritisch die negative Geschichte nach ihrem Verstörungspotenzial in der Gegenwart abgefragt wird. Das Gedächtnis der Shoah wird vielmehr beschworen, indem als *message* die Erinnerung selbst vorkommt. Das Ereignis Vel'd'Hiv' soll nicht vergessen werden, deshalb wird es als Story erzählt. Die beschriebene Konglomeratform des Films weist in diese Richtung, insofern sie im Sinne des von Jan Assmann beschriebenen Charakteristikums des kulturellen Gedächtnisses den Eindruck erweckt, dass hier nach einer Verfestigung bzw. Fixierung des kulturellen Gedächtnisses gesucht wird: *La Rafle* als ein Film, der allen bisherigen Gedächtnissen gerecht wird, indem er sie zusammenführt. Die Erweiterung des Konzepts von Aleida Assmann hat jedoch ergeben, dass es das mit Blick auf ein Shoah-Gedächtnis nicht geben kann, sondern die Ebene des kulturellen Gedächtnisses prinzipiell von Heterogenität geprägt ist.

Als Homogenisierungsversuch gewertet funktioniert der Film als Medium einer affirmativen Erinnerungspolitik, die nicht auf historische Auseinandersetzung, sondern auf Identitätsstiftung ausgerichtet ist. Alles in allem ist *La Rafle* damit unter Umständen der filmische Kristallisationspunkt der jüngsten bzw. gegenwärtigen Verfasstheit des Shoah-Gedächtnisses im nationalen wie transnationalen Rahmen, wie sie zu Beginn des Kapitels beschrieben wurde und kritisch beleuchtet wurde.

Anmerkungen

1 „Oui, la folie criminelle de l'occupant a été secondé par des Français, par l'État français. Il y a cinquante-trois ans, le 16 juillet 1942, 4500 policiers et gendarmes français, sous l'autorité de leurs chefs, répondaient aux exigences des nazis." Entnommen der Publikation: „Les Fils et Filles des Déportés Juifs de France" (Hg.), Discours et messages de Jacques Chirac. Maire de Paris. Premier Ministre. Président de la République. En hommage aux Juifs de France victimes de la collaboration de l'État français de Vichy avec l'occupant allemand. Paris 1998, S. 22.

2 Vgl. Tony Judt, Die Vergangenheit ist ein anderes Land. Politische Mythen im Nachkriegseuropa, in: Transit. Europäische Revue (6) 1993/1994, S. 87–120.

3 „Nous avons l'intention de créer une Fondation dont le souci essentiel sera l'enseignement de la Shoah […]." Vgl. Renée, Dray-Bensousan, La Shoah et l'institutionnalisation du devoir de mémoire, in: Controverses. Revue d'Idées (2) 2006, S. 67–81, hier S. 77.

4 Die Ergebnisse der Umfrage sind entnommen: Christian Muckenhumer, Frankreich im Banne von Memoria. „Konkurrenz" von Opfer- und Erinnerungsnarrativen im nationalen Identitätsdiskurs, in: betrifft widerstand (87), Juli 2008, S. 14–18, hier S. 16.

5 Ebd.

6 Die Rede des Präsidenten war tagelang Teil der nationalen Nachrichtenberichterstattung im Fernsehen. In Zeitungen wie Le Monde nahmen neben Claude Lanzmann der Neuropsychiater Boris Cyrulnik und andere ExpertInnen zum Thema Stellung. So fand auf der Internetplattform der Tageszeitung am 19.2.2008 ein Live-Chat mit der Historikerin Annette Wieviorka statt: http://www.lemonde.fr/archives/article/2008/02/19/mme-wieviorka-je-ne-vois-pas-pourquoi-on-irait-puiser-dans-la-shoah-une-sorte-de-vademecum-de-lutte-contre-le-racisme_1013095_0.html (22.8.2008).

7 Vgl. Michel Wieviorka, La tentation antisémite. Haine des Juifs dans la France d'aujourd'hui. Paris 2005, S. 141.

8 „[L]es Palestiniens d'aujourd'hui seraient comme les Juifs d'hier victimes d'un génocide." Ebd., S. 142.

9 Michel Wieviorka, Der Antisemitismus heute, in: Mittelweg (36) 2/2004, S. 30–32, hier S. 30.

10 Die Zahlen stammen aus: Michel Winock, La France et les Juifs. De 1789 à nos jours. Paris 2004, S. 352.

11 Vgl. Winock, France (Anm. 10), S. 364.

12 Vgl. z. B. Bensoussan, Auschwitz en héritage. D'un bon usage de la mémoire. Paris 2003 (1998), S. 81.

13 Vgl. Barbara Lefebvre, Shmuel Trigano, Mémoire et état, état des lieux et perspectives, in: Controverses. Revue d'Idées (2) 2006, S. 12–14.

14 Muckenhumer, Frankreich (Anm. 4), S. 17.

15 „Les réputés ‚conflits de mémoire' ne font que traduire sur le plan idéologique le fait que des groupes sociaux militent sur la scène de l'opinion publique pour se faire une place au soleil. Or il n'y a qu'un seul soleil en France, c'est l'État auquel est demandé une reconnaissance officielle inscrite dans la loi." Shmuel Trigano, „Abus de mémoire" et „concurrence des victimes", une dépolitisation des problèmes, in: Controverses (2) 2006, S. 39–44, hier S. 41.

16 Vgl. Michel Zaoui, Droit et Mémoire, in: Controverses (2) 2006, S. 45–53.

17 Vgl. Benjamen Stora, Entretiens avec Thierry Leclère, La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial. Paris 2007, S. 11.

18 Vgl. Muckenhumer, Frankreich (Anm. 4), S. 17.

19 „La France reconnaît publiquement le génocide arménien de 1915.“ Vgl. dazu: Yves Ternon, Le sens de la reconnaissance française du génocide arménien, in: Controverses (2) 2006, S. 82–88, hier S. 86.
20 Vgl. Pacal Bruckner, La tyrannie de la pénitence. Essai sur le masochisme occidental. Paris 2007; Vgl. auch Stora, Guerre, S. 65–67.
21 So war vom 15. –18. Jänner 2007 im Mémorial de la Shoah eine Veranstaltungsreihe dem Genozid an den Armeniern 1915 gewidmet.
22 Vgl. Patrick Garcia, Histoire et mémoire: Ararat d'Atom Egoyan, in: Vingtième Siècle (77) 2003, S. 122–124.
23 Vgl. die Rezension von: Raphaelle Branche, La Trahison: une fiction française sur la guerre d'Algérie, in: Vingtième Siècle (92) 2006, S. 202f.
24 Vgl. die Rezension von: Sylvie Thénault, Indigènes, un film contre l'oubli, in: Vingtième Siècle (93) 2007, S. 205f.
25 Volkhard Knigge, Erinnern oder auseinandersetzen? Kritische Anmerkungen zur Gedenkstättenpädagogik, in: Eduard Fuchs/Falk Pingel/Verena Radkau (Hg.), Holocaust und Nationalsozialismus. Wien 2002, S. 33–41, hier S. 33.
26 Ebd.
27 Ebd., S. 37.
28 Vgl. die Zahlen bei: Lawrence, Baron, Projecting the Holocaust into the Present, The Changing Focus of Contemporary Holocaust Cinema. Lanham 2005, S. 202; als Beispiel analysiert Baron den Film *Rosenzweig's Freedom* von Liliane Targownik.
29 Vgl. Frank Bösch, Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust“ zu „Der Untergang“, in: VfZ 1/2007, S. 1–32, hier S. 15–21; Vgl. Elisabeth Reichardt, Februarschatten. Salzburg/Wien 1995.
30 Bösch, Film (Anm. 29), S. 31.
31 Waltraud Wende, Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust, in: Waltraud Wende (Hg.), Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 9–23, hier S. 15.
32 Ebd.
33 Baron, Projecting (Anm. 28), S. 136.
34 Eine phänomenlogische Arbeit über die Möglichkeit und Unmöglichkeit der Komödie als Darstellungsform des Holocaust untersucht die Dissertation von Michael Herzog, Die Grenzen der Komödie im Film. Darf der Holocaust komisch sein? Klagenfurt 2001.
35 Miklos Nyiszli, Im Jenseits der Menschlichkeit. Ein Gerichtsmediziner in Auschwitz. Berlin [2]2005 (1992).
36 Die Angaben folgen Baron, Projecting (Anm. 28), S. 253–258.
37 Matthias N. Lorenz, Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach Schindler's List, in: Sven Kramer (Hg.), Die Shoah im Bild. München 2003, S. 267–296, hier S. 289.
38 Vgl. ebd., S. 289f.; Jean Baudrillard, Der Geist des Terrorismus, Wien 2002, zitiert nach Lorenz.
39 Kontroversiell behandelt wurde der Film vor allem im Wochenmagazin Profil, wo sich der Regisseur mit einem langen Artikel gegen die negative Kritik zur Wehr setzte: Stefan Ruzowitzky, Wem gehört die Shoah?, in: Profil (12), 19.3.2007, S. 122.
40 Die Beobachtung und Frage stellt etwa: Jacques Mandelbaum, Cinéma: le retour de la seconde guerre mondiale et ses paradoxes, in: Le Monde, 14.3.2010.
41 Für die 1990er-Jahre: *Le cri du papillon* von Karel Kachyna, F/CSSR, 1991; *Années d'enfance* (Jona che visse nella Balena, Robert Faenza, F/I, 1994; *Train de vie*, Radu Mihaileanu, F, I, Isr, NL, B, 1998. Seit 2000: *The Man who cried*, Sally Potter, F/GB, 2000; *La dernière lettre*, Frederick Wiseman, F/USA, 2002; *Kedma*, Amos Gitai, 2002 (Isr, I, F); *The Statement*, Norman Jewison, Can/F, 2003; *Amen*, Costa-Gavras, F/D/USA, 2002.
42 Die Zahlen stammen aus dem Online-Archiv der Bibliothèque du film, vgl. www.bifi.fr (28.8.2008); vgl. auch die positive Rezension von: Charles Tesson, L'enfer du savoir, in: Cahiers du cinéma (566), März 2002, S. 82f.
43 Vgl. http://www.lescesarducinema.com/#palmares (22.5.2010).
44 *The Man who cried* von Sally Potter erzählt die Odyssee einer jüdischen Frau vom zaristischen Russland, nach England, Frankreich und die USA. *La dernière lettre* (engl. „The last letter“) des amerikanischen Dokumentarfilmes Frederick Wiseman bezieht sich auf den letzten Brief einer jüdischen Frau vor ihrer Ermorderung in der

Ukraine 1941 an ihren Sohn. *Kedma*, Amos Gitai, 2002 (Isr, I, F): Holocaust-Überlebende gelangen während des Unabhängigkeitskrieges 1948 illegal nach Israel.

45 Der Film ist in der Filmografie von Lawrence Baron enthalten und wird auch von Annette Insdorf aufgelistet.

46 Vgl. Susanne Dürr, Strategien nationaler Vergangenheitsbewältigung. Die Zeit der Occupation im französischen Film, Tübingen 2001, S. 69–84, hier S. 69.

47 Vgl. ebd., S. 75.

48 Vgl. die Angaben der Bibliothèque du film: www.bifi.fr (29.8.2008).

49 Zum Inhalt des Films: Raymond (Daniel Auteuil) und Lucie Aubrac (Carole Bouquet) riskieren ihr Leben in der Résistance. Am selben Tag wie Jean Moulin (Patrice Chereau), dem 21. Juni 1943, wird Raymond verhaftet. Lucie, die von Raymond ein zweites Kind erwartet, versucht mit allen Mitteln, ihren Mann aus den Fängen der Gestapo zu befreien. Sie überzeugt einen Offizier, dass sie den Gefangenen heiraten muss, damit ihr ungeborenes Kind einen Vater haben wird. Die Vermählung findet tatsächlich statt und erlaubt die Flucht, als der Lastwagen, der Raymond ist Gefängnis zurückbringen soll, angegriffen wird. Den beiden gelingt es, sich nach London abzusetzen. Die Angaben folgen vorwiegend: Annette Insdorf, Indelible Shadows. Film and the Holocaust. Cambridge u. a. [3]2007 (1983), S. 305f.

50 François Garçon, Laissez-passer. Le retour de la fable résistancialiste, in: Vingtième Siècle (74) 2002, S. 165–169, hier S. 168.

51 Vgl. Sylvie Lindeperg, L'évaporation du sens de l'Histoire, in: Cahiers du Cinéma (565), Februar 2002, S. 50f.

52 Vgl. im Folgenden: Pierre Nora, L'ère de la commémoration, in: Ders. (Hg.), Les lieux de mémoire III. Les France, 3. De l'archive à l'emblème, Paris 1992, S. 977–1012, hier v. a. S. 992–1006. Auf die Kritik an Noras Großprojekt sowie Nachfolgeprojekten in anderen Ländern kann hier nicht eingegangen werden. Eine gute, sachliche Erörterung dazu bieten: Peter Carrier, Pierre Noras Les Lieux de Mémoire als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskultes, in: Gerald Echterhoff/Martin Saar (Hg.), Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Konstanz 2002, S. 141–162; Jacques Le Rider, An Stelle einer Einleitung: Anmerkungen zu Pierre Noras „Lieux de mémoire", in: Moritz Csáky/Peter Stadel (Hg.), Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust. Wien 2000, S. 15–22.

53 Ebd., S. 992.

54 Vgl. Christian Delacroix/François Dosse/Patrick Garcia, Les courants historiques en France. XIXe–XXe siècle. Paris 2007, S. 553–562.

55 Vgl. Patrick Garcia, Excercices de mémoire? Les pratiques commémoratives dans la France contemporaine, in: Cahiers français (303), 2001, S. 31–36, hier S. 34.

56 „Les uns après les autres, les ministères se dotent d'une cellule historique. La France est rentrée dans ‚l'ère de la commémoration'." Ebd.

57 Pierre Nora, Gedächtniskonjunktur, in: Transit (22) 2001/2002, S. 18–31.

58 Vgl. ebd., S. 19: „1975 ist genau das Jahr, in dem die Quote der Erwerbstätigen aus dem landwirtschaftlichen Sektor unter die schicksalhafte Zehn-Prozent-Schwelle sank, während sie kurz nach dem Krieg noch beinahe die Hälfte der arbeitenden Bevölkerung umfasst hatte."

59 Delacroix/Dosse/Garcia, Courants (Anm. 54), S. 562. Die Wendung „le passé qui ne passe pas" (dt. „Die Vergangenheit, die nicht vergeht") hat Henry Rousso mit Blick auf das Vichy-Syndrom geprägt, vgl. Eric Conan/Henry Rousso, Vichy, un passé qui ne passe pas. Paris 1996.

60 Vgl. Henri Rousso, Une mémoire en péril, in: Les collections du Nouvel Observateur (16) 1993, S. 71ff.

61 Beim fünften Film handelt es sich um *Lisa* von Pierre Grimblat, der am 10. Jänner 2001 in die französischen Kinos kam, es ist der einzige Film, der in zwei Zeitebenen spielt und – ohne Happy-End ausgestattet – die Deportation versteckter Juden in Frankreich thematisiert. Der erfahrene Filmemacher Grimblat realisierte mit Jeanne Moreau ein Melodrama in prominenter Besetzung.

62 Vgl. Jean-Michel Frodon, Je suis vivante et je vous aime, in: Le Monde, 31.12.1998.

63 „Thibault, tu es petit. Mais ça il faut que tu comprennes. Maman, les golos l'ont emmenée loin. Dans un train. Mais elle va revenir. On la reverra et ça sera la fête. Et elle demandera si tu étais bien sage." Golos wird im Film als kindlicher Ausdruck zur Bezeichnung der Deutschen verwendet.

64 So die Beschreibung von Brigitte Baudin, Gérard Jugnot, simple résistant, in: Le Figaro, 6.3.2002.

65 Vgl. Baudin, Jugnot, S. 28; Dominique Borde, Un héros très discret, in: Le Figaro, 6.3.2002, S. 28; Samuel Blumenfeld, Portrait de Français trop tranquilles sous l'Occupation, in: Le Monde, 6.3.2002, S. 31; L. B., Monsieur Batignole, in: Cahiers du Cinéma (566), März 2002, S. 89.

66 Jean-Claude Grumberg in der Making-Off-Dokumentation auf der DVD Zone Libre. Editions TF1Vidéo, 2007.

67 Vgl. dazu Vincent Vechambre, Le processus de patrimonialisation: revalorisation, appropriation et marquage de l'espace, in: http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1180 (22.9.2008).

68 Vgl. die Aussagen des Regisseurs und des Drehbuchschreibers auf der DVD: Malavoy, Zone.

69 Barons Filmografie weist für den Zeitraum 1990 bis 2004 nur drei weitere Filmproduktionen auf. *Burial of a Potato* (1991 von Jan Kolski) behandelt die Rückkehr eines KZ-Überlebenden nach Polen, der mit polnischem Antisemitismus konfrontiert wird. Dmitri Astrakhan verfilmte 1997 in *From Hell to Hell* das Pogrom gegen rückkehrende Juden in Kielce 1946. Francesco Rosi versuchte sich in einer filmischen Adaption von Primo Levis Text *Atempause*, welches die Rückkehr des Autors nach Italien zum Gegenstand hat. Vgl. Baron, Projecting (Anm. 28), S. 286f.

70 Der Film findet sich auch in Barons Filmografie nicht und wurde somit nur über die bereitgestellte Filmografie des Mémorial de la Shoah zur Kenntnis gebracht.

71 In genau diese Richtung bewegt sich die Rezension: Thomas Sotinel, Après l'horreur de la Shoah, le dilemme de la survie, in: Le Monde, 12.10.2005.

72 Zu den beiden Filmen vgl. François Niney, Histoires d'exclus, in: Cahiers du cinéma (436), Oktober 1990, S. 46.

73 Vgl. Rencontres – das deutsch-französische Magazin: Zwischen Lachen und Angst: Yolande Zauberman. Ein Porträt. http://www.rencontres.de/Film.80.0.html#684 (28.7.2007).

74 Vgl. dazu etwa: Gabriele Rosenthal, Die Shoah im intergenerationellen Dialog. Zu den Spätfolgen der Verfolgung in Drei-Generationen-Familien, in: Alexander Friedmann/Elvira Glück/David Vyssoki (Hg.), Überleben der Shoah – und danach. Spätfolgen der Verfolgung aus wissenschaftlicher Sicht. Wien 1999, S. 68–88; David J. de Levita, Transgenerationelle Traumatisierung, in: Alexander Friedmann/Elvira Glück/David Vyssoki (Hg.), Überleben der Shoah – und danach. Spätfolgen der Verfolgung aus wissenschaftlicher Sicht. Wien 1999, S. 89–99; ebenso den Sammelband: Gabriele Rosenthal (Hg.), Der Holocaust im Leben von drei Generationen: Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern. Gießen [3]2004.

75 Vgl. Rosenthal, Shoah (Anm. 74).

76 http://www.allocine.fr/personne/fichepersonne_gen_cpersonne=14566.html (24.1.2008).

77 Vgl. Charles Tesson, Au bord de la mer bleue, in: Cahiers du Cinéma (538), September 1999, S. 68f.

78 Vgl. ebd., S. 69.

79 Emmanuel Finkiel (Interview von Jacques Mandelbaum), „La culture yiddisch, une fibre qui se met à vibrer très fort", in: Le Monde, 22.9.1999.

80 „Aujourd'hui, un ravin existe entre Juifs de la diaspora et Isaéliens. C'est loin d'être la terre de tous les Juifs." Emmanuel Finkiel (Interview von Tristan de Bourbon), Un film pour ne pas trahir la réalité, in: L'Humanité, 22.9.1999.

81 Vgl. ebd.

82 Vgl. den Audiokommentar des Regisseurs auf der DVD: Emmanuel Finkiel, Voyages/Casting, G.C.T.H.V.

83 Tesson, Bord (Anm. 74), S. 69. Vgl. Jean-Michel Frodon, Chairs meurtries par l'Histoire, in: Le Monde, 22.9.1999; B. B., Emmanuel Finkiel: destins de trois femmes, in: Le Figaro, 18.5. 1999; Gad Abittan, Vu au Festival de Cannes, in: L'Arche (496), Juni 1999, S. 93; Emmanuel Finkiel (Interview von Tristan de Bourbon), Un film pour ne pas trahir la réalité, in: L'Humanité, 22.9.1999.

84 „[I]l existe de nombreux documentaires. Je trouve d'ailleurs qu'ils manquent souvent d'humanité car le côté humain des personnages disparaît vite devant leur rôle de témoin." Finkiel in: Bourbon, Film (Anm. 80).

85 „Finalement, c'est quand ils jouent leur personnage qu'ils sont pleinement eux-mêmes." Ebd., S. 203.

86 So Finkiel in einem Interview mit Christian Delage, vgl. ebd., S. 205.

87 Vgl. Maria Ecker, „Tales of Edification and Redemption". Oral/Audiovisual Holocaust Testimony and American Public Memory 1945–2005. Dissertation. Salzburg 2006, S. 173.

88 Vgl. die Filmografie bei Baron, Projecting (Anm. 28), sowie jene des CDJC, zur Verfügung gestellt von Laurence Voix und Marie-Hélène Joyeux.

89 Vgl. Chantal Akerman (Interview von Jacques Mandelbaum), „Je croyais vraiment que j'avais écrit une comédie toute simple, in: Le Monde, 3.3.2004.
90 Vgl. Interview mit Chantal Akerman in dem Dokumentarfilm: Renaud Gonzalez/Claire Atherton/Chantal Akerman, Autour d'hier, aujourd'hui et demain (on déménage), enthalten als Bonusmaterial auf der DVD: Chantal Akerman, Demain on déménage. Pias, 2005.
91 Vgl. ebd.
92 Vgl. Rosenthal, Shoah (Anm. 74), S. 85f.
93 So berichtet Rosenthal, die ihre Forschungen vor allem in Israel führte, von Frauen, die vor allem Beziehungen zu Deutschen oder Palästinensern suchten. Vgl. ebd., S. 84f.
94 Die Angaben beruhen auf dem Pressespiegel der Filmdatenbank: http://www.allocine.fr/film/revuedepresse_gen_cfilm=50688.html (4.9.2008). Die Anzahl der KinobesucherInnen konnte im Zuge der Recherche nicht erhoben werden.
95 Vgl. den Sammelband Gwendoly Audrey Foster (Hg.), Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman. Ilinois 2003 (1999).
96 In diese Richtung gehende Forschungsarbeiten konnten nicht Erfahrung gebracht werden.
97 Zum Werk Ivens vgl. Klaus Kreimeier, Joris Ivens. Ein Filmemacher an den Fronten der Weltrevolution. Berlin 1977.
98 Vgl. Aleida Assmann, Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2003 (1999), S. 329f.
99 Vgl. Annette Wieviorka, L'ère du temoin. Paris 2002 (1998), S. 171.
100 Vgl. das Making-Off auf der DVD: Marceline Loridan-Ivens, La petite prairie aux bouleaux. Studio Canal, 2006.
101 „C'est dingue, je sens rien. Il n'y a rien à voir. Il n'y a plus rien à voir ici."
102 Jack Kugelmass, Weshalb wir nach Polen reisen. Holocaust-Tourismus als säkulares Ritual, in: James E. Young, Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens. München 1994, S. 153–161, hier S. 153.
103 „Je fais ce que je veux. Ici, c'est chez moi."
104 „Je cherche l'invisible."
105 Vgl. Assmann, Erinnerungsräume (Anm. 98), S. 328–334.
106 Frank Stern, Remembering as Forgetting in Visual Culture. The Documentary Shades of Gender in Shoah Fiction, in: Vera Apfelthaler/Julia B. Köhne (Hg.), Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater. Wien 2007, S. 43–60, hier 48.
107 Vgl. Assmann, Erinnerungsräume (Anm. 98), S. 330; vgl. die Einleitung bei: Frank König, Die Gestaltung der Vergangenheit. Zeithistorische Orte und Geschichtspolitik im vereinten Deutschland. Marburg 2007, vor allem S. 29–48.
108 Ebd., S. 331.
109 Die Zitation findet sich ebd. Ruth Klüger, weiter leben. Göttingen 1993, S. 77.
110 Zu definitorischen Problemen des Begriffs der Gedenkstätte vgl. zusammenfassend: Frank, Gestaltung (Anm. 107), S. 29–35.
111 Ebd., S. 40. Vgl. dazu auch: Volkhard Knigge, Erinnern oder auseinandersetzen? Kritische Anmerkungen zur Gedenkstättenpädagogik, in: Eduard Fuchs/Falk Pingel/Verena Radkau (Hg.), Holocaust und Nationalsozialismus. Wien 2002, S. 33–41.
112 Ebd., S. 41.
113 So ergab eine umfangreiche Besucherstudie in der KZ-Gedenkstätte Dachau, dass gegenwärtig 14 % der BesucherInnen (und weitere 8 % teilweise) wegen familiärer Bezüge in die Gedenkstätte kommen. Vgl. Peter Koch, Mit eigenen Augen sehen, wie es war. Zwischen Symbolisierung und Historisierung. Besuchererwartung an den historischen Ort, in: Dachauer Hefte (24) 2008, S. 220–235, hier S. 227.
114 Der Ausdruck entstammt folgendem Buchtitel: Gottfried Korff/Martin Roth (Hg.), Das historische Museum. Labor, Schaubühne und Identitätsfabrik. Frankfurt a. M. u. a. 1990.
115 Zum Aspekt des Einsatzes von Zeitzeugen vgl. Gottfried Kößler, Teilhabe am Trauma? Zeitzeugen in der pädagogischen Annäherung an die Geschichte des Holocaust, in: Eduard Fuchs/Falk Pingel/Verena Radkau (Hg.), Holocaust und Nationalsozialismus. Wien 2002, S. 48–57.

116 Das Resultat beruht auf den Recherchen in der Bibliotheque du film (www.bifi.fr.), die zu jedem Film sämtliche Pressereaktionen in den nationalen französischen Medien erfasst. Vgl. Jean-Michel Frodon, La petite prairie aux bouleaux, in: Cahiers du cinéma (584), November 2003, S. 40.
117 Die Bifi listet insgesamt 26 Berichte in den nationalen Pressemedien über den Film auf. Vgl. www.bifi.fr (19.10.2008). Darin sind Monatszeitschriften nicht enthalten.
118 François Emmanuel, La Question humaine. Paris 2000.
119 Abkürzung für *sans domicile fixe*.
120 Der Autor konnte den Film im September 2007 in einem Pariser Kino sehen. Die DVD ging in Frankreich mit einiger Verspätung erst kurz vor Fertigstellung der Arbeit in Vertrieb: La Question humaine, Sophie Dulac distribution 2007.
121 Vgl. Jean-Pierre Jeancolas, Histoire du Cinéma français. Paris ^{3}2007, S. 111f.
122 Zur Komplexität des Films vgl. die Besprechungen: Isabèlle Regnier, Psychanalyse de l'économie libérale, in: Le Monde, 12.9.2007; Antoine Thirion, La fissure, in: Cahiers du cinéma (626), September 2007, S. 23f. Der Film wurde zudem auf dem Filmfestival in Cannes im Mai 2007 präsentiert: vgl. Jean-Luc Douin, Portrait d'un cynique soldat d'entreprise, in: Le Monde, 19.5.2007.
123 Etwa in Le Monde, Le Figaro, Cahiers du cinéma etc. Zurückhaltender bis negativ waren die Reaktionen einzig in Libération und Le nouvel observateur.
124 Vgl. etwa: Regnier, Psychanalyse (Anm. 122); Douin, Portrait (Anm. 122).
125 Nicolas Klotz/Elisabeth Perceval (Interview von Dominik Kamalzdaeh), Erzählarbeit am Zeitblock: „Der Wert des Menschen/La Question humaine", in: Der Standard, 14.22008.
126 Der Begriff Moderne wird hier in einem weiteren Sinne gebraucht und erstreckt sich demnach bis in die Gegenwart, die je nachdem als Postmoderne, Spätmoderne, postmoderne Moderne o. ä. bezeichnet wird. Vgl. Nicolas Klotz/Elisabeth Perceval (Interview von Jacques Mandelbaum), „Une réflexion qui vise à ne pas déconnecter Auschwitz de l'Histoire", in: Le Monde, 12.9.2007.
127 Falk Pingel, Unterricht über den Holocaust – Eine kritische Bewertung der aktuellen pädagogischen Diskussion, in: Eduard Fuchs, Falk Pingel, Verena Radkau (Hg.), Holocaust und Nationalsozialismus. Wien 2002, S. 11–23, hier S. 19.
128 Es ist im Rahmen dieser Arbeit nicht notwendig auf die Probleme des Holocaust als Erziehungsmittel einzugehen. Für einen ersten kritischen Überblick vgl. ebd.
129 Vgl. z. B. das Forum auf der Internetseite der Filmzeitschrift Cahiers du cinéma: http://www.cahiersducinema.com/site.php3 (20.10.2008); ebenso: www.allocine.fr/film: http://www.allocine.fr/film/critiquepublic_gen_cfilm=60102.html (20.10.2008).
130 Die Angaben stammen von: www.allocine.fr/film/fichfilm_gem_cfilm=60102.html (18.10.2008).
131 http://www.allocine.fr/film/fichefilm-137350/box-office/ (20.6.2010).
132 Vgl. Jacques Mandelbaum, Liberté. „Si quelqu'un s'inquiète de notre absence …", in: Le Monde, 23.02.2010; Charles Tesson, Liberté, in: Cahiers du Cinéma (654), März 2010.
133 Vgl. Jacques Mandelbaum, L'Arbre et la Forêt. Le poids du secret s'empare du cinéma de Ducastel et Martineau, in: Le Monde, 2.3.2010; Vincent Malausa, L'Arbre et la Forêt, in: Cahiers du Cinéma (654), März 2010.
134 Vgl. http://www.allocine.fr/film/fichefilm-129166/box-office/ (20.6.2010).
135 http://larafle.gaumont.fr/pdf/larafle_affiche.pdf (20.6.2010). Im Folgenden vgl. ebd.
136 „Tous les personnages du film ont existé. Tous les évènements, même les plus extrêmes, ont eu lieu cet été 1942."
137 Die in Le Monde und den Cahiers du Cinéma geäußerte Kritik am Film geht prinzipiell in diese Richtung: vgl. Jacques Mandelbaum, La Rafle. L'éprouvant spectacle de 'La Rafle' du Vél'd'Hiv', in: Le Monde, 9.3.2010; Stéphane Delorme, La Rafle, in: Cahiers du Cinéma (654), März 2010.

8. Schlussbetrachtung

Wie lässt sich nun der Wandel des kollektiven Gedächtnisses der Shoah seit 1945 anhand des Mediums Spielfilm beschreiben? Dem Anspruch, die französischen Spielfilme zum Thema Shoah seit 1945 in einer gedächtnisgeschichtlichen Perspektive unter die Lupe zu nehmen, konnte diese Arbeit gerecht werden, indem sie bisweilen detaillierte Einblicke in die einzelnen Wandlungsprozesse der Erinnerungskultur ermöglicht hat. Aus der erinnerungshistorischen Kontextualisierung der jeweiligen filmischen Repräsentationen haben sich Entwicklungen abgezeichnet, die ein klares Gesamtbild des Shoah-Gedächtnisses in Frankreich ergeben. Das folgende thesenhafte Resümee gibt damit Konturen wieder, die für noch ausstehende Vergleiche mit anderen nationalen Erinnerungskulturen und vor allem einer in der Schwebe stehenden europäischen Erinnerungskultur wichtige Anhaltspunkte liefern könnten. Vorweg ist es angebracht, auf die Einschränkungen wie auch auf die Vorzüge der vorgenommenen Fokussierung zu verweisen. So kommt man zum Beispiel nicht umhin festzuhalten, dass die vorliegende Arbeit wenig direkte Gedächtnisinhalte (WAS wird erinnert?) mit Bezug auf den Genozid zutage gefördert hat. Wäre hier das zentrale Erkenntnisinteresse gelegen, hätte man etwa systematisch den Dokumentarfilmbereich mit berücksichtigen müssen. Vielmehr kommt in den Ergebnissen zum Ausdruck, wie politische, soziokulturelle und mediale Rahmenbedingungen der Erinnerungskultur Formen vorgeben, von der aus die Vergangenheit aufbereitet wird. Das heißt, diese Gedächtnisgeschichte hat viel eher – im weiteren Sinn – das WIE des Erinnerns im Wandel der Zeit aufgezeigt sowie m. E. einen Wandel der Reflexionen über das WOZU der Erinnerung. Hier wird die von der Gedächtnisforschung getroffene Unterscheidung zwischen Erinnerung (als Vermittlung und Abruf einzelner Wissensinhalte) und Gedächtnis als diskursive Formation, in der Erinnern und Vergessen eingebettet sind, unverzichtbar.[1] Unter der Prämisse, dass sich die aus der Gedächtnisforschung bekannten Transformationsprozesse im Film auf ähnliche Weise vollziehen wie in anderen Gedächtnismedien, wird im Licht der empirischen Untersuchungen offenkundig, dass der französische Shoah-Film als Teilträger des *kulturellen Gedächtnisses* fungiert, das seinen Standpunkt tendenziell in einem Spannungsverhältnis zum *offiziellen Gedächtnis* einzunehmen versucht. Der diachrone Blick auf das gesamte französische Spielfilmschaffen brachte zudem den Vorteil, die Konkurrenzverhältnisse zwischen *sozialen Gedächtnissen* (*mémoires de milieux*) und kollektivem Gedächtnis systematisch zu erfassen, was bei der Fokussierung auf Einzelanalysen notgedrungen nur begrenzt möglich gewesen wäre. Hierin liegt zweifelsohne der Vorteil der vorliegenden Gedächtnisgeschichte, die der prinzipiellen Pluralität des kulturellen Gedächtnisses in entsprechender Weise Rechnung trägt.

Wie stellen sich nun die zentralen Entwicklungen im Medium Film dar? Die Arbeit hat die Geschichte des Shoah-Gedächtnisses in Frankreich in vier Phasen beschrieben. Für den Wandel der filmischen Repräsentationen bildete der Résistance-Mythos als zentrale Nachkriegserzählung Frankreichs, vor dessen Hintergrund die Transformation von einer heldenzentrierten nationalen zu einer opferzentrierten transnationalen Erinnerungskultur vollzogen wurde, einen zentralen Leitfaden. Die langsame Umgestaltung des nationalen

Narrativs hin zu einer Institutionalisierung der Shoah-Erinnerung, die heute beispielgebend für andere *milieux de mémoire* ist, war durch nationale und transnationale Faktoren gleichermaßen bedingt. Im Medium Film begannen sich verändernde Rahmenbedingungen des Erinnerns und konkrete narrative Modifikationen meist als erstes abzuzeichnen. Für Frankreich ist zudem bezeichnend, wie spät die Modifikation der Vergangenheit offiziell nachvollzogen wurde, nachdem bereits eine Generation von Filmen mit dem *récit national* gebrochen hatte.

1. Zunächst lässt sich eine lange Zeitspanne beobachten, in der der Film entweder das Fehlen eines spezifischen Shoah-Gedächtnisses wiedergibt oder dessen Spuren vereinzelt sichtbar werden lässt, ohne allerdings öffentliche Resonanz zu erzeugen. Im Frankreich der Nachkriegsjahre begründeten die Bilder von den befreiten KZ-Lagern 1945 die bisweilen bis heute bestehende Konfusion von Konzentrations- und Vernichtungslager m. E. mit. Das Schicksal der jüdischen Opfer wurde so nur im größeren Rahmen der Deportation betrachtet. Die durch die Filmbilderflut ausgelöste Reaktion des Schreckens dürfte zudem maßgeblich daran beteiligt gewesen sein, dass Versuche, das Deportationsgedächtnis in das Résistancegedächtnis einzuschreiben, vorerst keinen Erfolg hatten, der auch darin bestanden hätte, auf Spielfilmebene die Deportationsgeschichte zur Festigung des *mythe résistancialiste* zu nutzen. Mit *Nuit et brouillard* vollzog sich verspätet die Etablierung eines eigenständigen Deportationsgedächtnisses, das innerhalb des Résistance-Narrativs Platz hatte und zeitgleich bereits die Emanzipation von diesem vorwegnahm. Die Phase der Gedächtnisbildung hatte begonnen, wenngleich es ein Gedächtnis war, in dem die Shoah als Ereignis nicht vorkam. Allein auf weiter Flur befindlich, wirkte dieser Film wie kaum ein anderer und stattete ganze Generationen mit einem Bildgedächtnis der Shoah aus. Die Entstehungshintergründe des Filmes dokumentieren zudem, wie sehr hier – und dies ist charakteristisch für die erste Phase – der gezielte Versuch unternommen wurde, die Konzentrationslager aus dem sozialen Gedächtnis der Überlebendenkollektive in das kollektive Gedächtnis im engeren Sinne überzuführen. Das Kino der 1960er-Jahre zählte mit zu den ersten Indikatoren eines spezifischen Shoah-Gedächtnisses. Das Kino hatte im Jahrzehnt des Eichmann-Prozesses vor allem abseits nationaler Lesarten einen Weg gesucht, Konzentrationslager und Vernichtung zu repräsentieren und blieb damit in den begrenzten Wirkungsbereichen partikularer Erinnerungsmilieus eingeschlossen. Die gewählte Form der Repräsentation war jene der direkten Bezugnahme auf die Geschichte, zu einem Zeitpunkt, als das kollektive Gedächtnis kaum ausgeprägt war. Wo es kein kollektives Gedächtnis gibt, braucht es Erinnerungsangebote. Man kann von Vermittlungsfilmen im eigentlichen Sinn sprechen, die fast ausschließlich eine transnationale Perspektive der Erinnerung aufwiesen. *L'Enclos* rekonstruierte die nationalsozialistischen Konzentrationslager und Binnenstrukturen der Lagergesellschaft, in der kollektives Heldentum trotz allem möglich war, *L'heure de la vérité* verdichtete gelehrte Diskurse über die Psychologie der Täter und Traumata der Opfer und die Notwendigkeit der kollektiven Erinnerung, die allenfalls die Wahrheit der Wissenschaft übersteigen konnte. Der politisch-militante (Gatti) als auch

der intellektuell-jüdische (Calef) Modus der Erinnerung konnte trotz filmimmanenter Qualitätsmerkmale keinen großen Erfolg verbuchen.

2. Hatten Eichmann-Prozess und Sechs-Tage-Krieg die Bildung eines Shoah-Bewusstseins sowie die Emanzipation des jüdischen kollektiven Gedächtnisses zur Folge, so war es ab den 1970er-Jahren ein neuer Diskurs über die Okkupationszeit, der in Frankreich die Shoah als Referenz in einer Weise ins Spiel brachte, die darauf ausgerichtet war, das nationale Gedächtnisregister vom Mythos des *résistancialisme* zu befreien. Im Fahrwasser von *Le chagrin et la pitié* treibend vollzog sich der zentrale Gedächtniswandel, indem der Schauplatz Frankreich zum Gegenstand filmischer Repräsentationen avancierte. Die bei Ophüls zu Wort gekommene *Histoire* stellte neuen narrativen Stoff zur Verfügung, der, ebenfalls mit Verzerrungen arbeitend, den Sockel unter der offiziellen Vergangenheitsdarstellung allmählich zum Wackeln brachte. Das Ereignis der Shoah und die KZ-Lager rückten dabei auf der Ebene der Sujets in die Ferne, ins *ailleurs*, fiktional, indem die Filmhandlungen meist am Rande der Vernichtung angesiedelt waren, und erinnerungskulturell, indem die Filme bereits mittels Bilder und sprachlicher Codes (z. B. Vel'd'Hiv' = frz. Kollaboration an Deportation) auf das kollektive Gedächtnis verweisen und zugreifen konnten. Die Verflechtung von fiktionalem und erinnerungskulturellem *ailleurs* verlieh diesen Filmen ihre Spannung, das heißt, sie funktionierten nach dem Prinzip, je mehr die ZuschauerInnen über die Geschichte wissen, umso weniger muss man sie im Film erzählen, es reicht aus, auf sie zu verweisen. Die Beschäftigung der 1970er- (und m. E. der 1980er-)Jahre mit Vichy und Kollaboration, im Zeichen einer Abwendung vom Heldenmythos der Résistance stehend, drängte die heldenzentrierte Erinnerungskultur aus dem Spielfeld und festigte nachhaltig das Terrain für eine opferzentrierte Gedenkkultur, die seit den 1980er-Jahren die breite Öffentlichkeit beschäftigte.
3. Als der Wandel von einem Résistance- zu einem Shoah-Gedächtnis vollzogen war, stand die Erinnerungskultur international bereits im Zeichen einer Massenmedialisierung des Holocaust. Der Shoah-Film wurde in der Folge immer mehr zum Bestandteil der Unterhaltungsindustrie, französische Filme feierten im eigenen Land und international Erfolge. Der Gestus des Aufbegehrens gegen offizielle Geschichtsbilder begann sich gleichzeitig zu verabschieden. Das politische Moment wechselte in die zweite Reihe, die allgemeine Empathie mit den (jüdischen) Opfern wurde definitiv zum dominanten Strukturelement der Erinnerungskultur. In *Au revoir les enfants* (dem international erfolgreichsten Film) spiegelte sich auf individueller (vgl. die Kindheitserinnerung von Louis Malle) und kollektiver Ebene die Identifikation mit den Opfern, indem sie als erinnerte Identifikation rekonstruiert wurde. Der Wandel zu einer viktimologischen Erinnerungskultur ging Hand in Hand mit der Universalisierung des Holocaust auf internationaler Ebene, die dazu tendierte, der Zeit des Nationalsozialismus die prototypischen Bilder von Gut und Böse zu entnehmen, die als pädagogisch brauchbare Kategorien zur Beurteilung anderer historischer Situationen herangezogen werden konnten. Mit den Phänomenen Rechtsextremismus, Rassismus und Antisemitismus änderte sich die Herausforderungslage der Erinnerungskultur auch im Film (am eindrücklichsten in *La Passante du Sans-Souci*) in einer Weise, die den Blick auf die Vergangenheit zunehmend von einer Zwecklogik her

prägte und die Universalisierung in einem konkret pädagogischen Sinn vorantrieb. Dies hieß, die Vergangenheit der Shoah als Folie einer Art *worst case*-Didaktik zu betrachten und daraus eine Strategie gegen Rassismus und Antisemitismus abzuleiten, indem auf Parallelen zur Geschichte des Holocaust aufmerksam gemacht wurde. Der Mahncharakter der Erinnerungskultur trug damit neben einer identifikatorischen Komponente etablierter Erinnerungsgemeinschaften einen von der Zugehörigkeit zu konkreten Erfahrungs- und Erinnerungsmilieus entkoppelten pädagogischen Aspekt. Der Schwund der Erfahrungsgeneration – und damit der Wandel von einem kommunikativen zu einem kulturellen Gedächtnis – kündigte sich an.

4. Schließlich fand sich das Shoah-Gedächtnis in einer *ère de la commémoration* (Nora) wieder, in dem das nationale Gedächtnisregister an Bedeutung verlor bzw. regressive Tendenzen an den Tag legte. Das Gedächtniszeitalter hatte vielerlei Gesichter, u. a. jenes, das den Gesichtsverlust der normativen Nationalgeschichte Frankreichs selbst wett- oder gar rückgängig machen sollte. Auf die Etablierung von mythenzerstörenden Negativ-Gedächtnissen konnten Erinnerungskulturen auch mit einer *patrimonialisation* ihrer Vergangenheit reagieren, die ihre Spuren mitunter im Shoah-Film hinterließ. Massenmedialisierung und Institutionalisierung der Shoah zeitigten im Medium Film Verschleißerscheinungen einerseits, neue Repräsentationsversuche abseits des Mainstreams andererseits. Letztere werden vor allem am Umgang mit den ZeitzeugInnen sichtbar, zu denen sich mittlerweile sekundäre ZeitzeugInnen (zweiter und dritter Generation von Shoahopfern) gesellt haben. Nicht erst seit Claude Lanzmanns *Shoah* richtete sich der Blick auf die zu ZeitzeugInnen gewordenen Überlebenden der Vernichtungslager. Bereits der Eichmann-Prozess hatte den gesellschaftlichen Status der Überlebenden maßgeblich verändert und damit die Art und Weise, die Geschichte des Holocaust zu schreiben und zu erinnern. Zahlreiche Filme und ZeitzeugInnen-Interviewprojekte förderten nunmehr den Kult um die „letzten" Träger authentischer Erfahrung. Kritik am öffentlichen Umgang mit den ZeitzeugInnen zu üben, konnte an mehreren Filmen der jüngeren Phase der Erinnerungskultur als mehr oder minder zentrales Motiv ausgemacht werden. Insgesamt ist festzustellen, dass das französische Kino in den vergangenen zehn Jahren – mit der Ausnahme von *La Rafle* 2010 – einen bescheideneren Gang eingelegt hat und anstatt erfolgreicher Kassenschlager oder Skandalfilme eine große Zahl kleinerer Filme hervorgebracht hat, die neue Wege einschlugen. Wenngleich sie keine überragenden Erfolge einzufahren vermochten, haben sie in einzelnen Fällen bewiesen, dass das Medium Film weiterhin als Seismograf einer Erinnerungskultur, die zwischenzeitlich unüberschaubare Ausmaße angenommen hat, aktiv werden kann. So stand neben der Kritik des Dokumentarischen in Finkiels *Voyages* die Vereinnahmung des Ortes Auschwitz durch transnationale Erinnerungsgesellschaften im Blickpunkt einer fiktionalen Reflexion der gegenwärtigen Gedächtniskultur. Zudem konnte *La petite prairie aux bouleaux* als Selbstbehauptung einer *mémoire de milieux* entziffert werden, die u. a. darin bestand, die öffentlichen „Anforderungen" an eine Zeitzeugin zu unterminieren. Schließlich bahnt sich mit *La Question humaine* die Wiederkehr einer politisierten Geschichtsbetrachtung an, die ebenfalls aus dem Korsett des institutionalisierten Gedächtnisses auszubrechen

versucht und sich weigert, die Shoah ins alltagsferne kulturelle Gedächtnis (Assmann) verschwinden zu lassen, wo es zivilreligiöse Rituale legitimieren hilft. Im Gegensatz dazu wird hier das Ereignis in der *longe durée* der Geschichte der Moderne verortet, und zwar in einer derart zugespitzten Form, dass die Konfrontation mit der Geschichte in der Mitte der Gesellschaft verstörende, ja aus der Bahn werfende Fragen nach der Logik spätmoderner Lebens- und Arbeitspraxen aufzuwerfen beginnt. In den Spielfilmen des letzten Jahrzehntes wurde die von Aleida Assmann beschriebene Heterogenität des *kulturellen Gedächtnisses* der Shoah – ihre vorgeschlagene Unterscheidung von vier Gedächtnisformationen hat sich in dieser Arbeit bewährt – evident. *La Rafle* scheint im Jahr 2010 als Ausnahme die Regel zu bestätigen. Im Sinne der *sériature*, die nach Derrida die einzig adäquate Redeweise nach Auschwitz darstellt, können diese – nennen wir sie neueren – Filme als repräsentationskritische Aussagen über das Shoah-Gedächtnis betrachtet werden. Die genannten Beispiele reiben sich alle auf ihre Weise an dem auf Verfestigung ausgerichteten und daher sich zusehends institutionalisierenden *offiziellen Gedächtnis*. Der Film als Medium der Widerrede gewinnt damit wieder an Konturen. War es nach Ophüls das nationale Gedächtnis, das ins Visier genommen wurde, steht nunmehr eine transnationale (manche meinen globale) Konstellation der Erinnerungskultur zur Debatte. Die Arbeit konnte somit erste Folgeerscheinungen der Institutionalisierung der Shoah festmachen, die insgesamt noch kaum erforscht sind.

Die Transformationen des Shoah-Gedächtnisses seit 1945 vollzogen sich nicht nur in Frankreich wesentlich aufgrund von transnationalen Faktoren bzw. internationalen Ereignissen. Form und Wandel filmischer Repräsentation wurden jedoch wesentlich durch französische Akteure des Dokumentarfilmgenres bewirkt. Resnais beteiligte sich maßgeblich an der Schaffung jenes Bildhaushaltes der Shoah, der von den Filmschaffenden kaum angetastet werden sollte. Die Bilder waren im kollektiven Gedächtnis, man musste nur mehr an sie erinnern. Ophüls gab den Startschuss zur Aufbereitung von neuen historischen Stoffen, die Helden vergessen ließen und die französische Mitverantwortung an der Shoah betonten. Das eigentümlichste Kennzeichen des französischen Shoah-Spielfilms ist vermutlich, dass er sich seit *Shoah* strikt an die Einhaltung des von Lanzmann formulierten Darstellungsverbots gehalten hat und keine nachgestellten Bilder der Shoah, der Ghettos und Konzentrationslager produziert hat. Die Debatte über die Wirkung der erfundenen Spielfilmbilder auf das Bildgedächtnis der Shoah, die in einer möglichen Überschreibung und damit Entwertung der historischen Bilder bestehen könnte, erübrigt sich für Frankreich nahezu von selbst, wenngleich dieser Streit gerade hier besonders leidenschaftlich geführt wurde. Die erinnerungskulturelle Autorität des Regisseurs von *Shoah* ist nachweislich immens und trotz des auf dem intellektuellen Parkett ausgefochtenen Wettstreits scheint seine Position dem Selbstverständnis der meisten französischen CineastInnen seither doch zu entsprechen. Ihnen liegt wenig an der monumentalrealistischen Darstellungsmethode, die Kinematografie als Historiografie betreibt. Dort wo sie das versucht, waren patrimoniale Motive erkennbar, die erst recht die Geschichte (Historizität) aus ihrer Geschichte (Erzählung) tilgten. Ihr Ausgangspunkt ist nicht das Archiv und das Dokument der *Histoire*, die es wiederzukäuen

oder gar zu visualisieren gäbe, sondern die Geschichtsbilder der *Mémoire* treiben sie um. Das kollektive (nationale oder transnationale) Gedächtnis anzugreifen, zu reflektieren oder einfach (für Unterhaltungszwecke) zu „benutzen", das sind die Modi einer aktuellen französischen Kinematografie der Shoah.

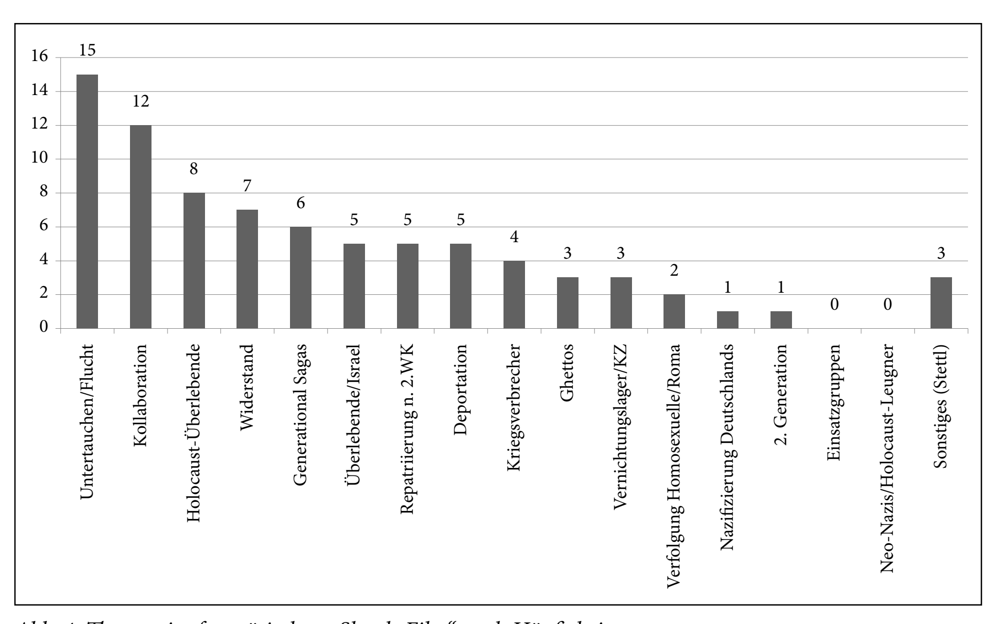


Abb. 4: Themen im französischen „Shoah-Film" nach Häufigkeit

Betrachtet man noch einmal das gesamte untersuchte Spielfilmschaffen zwischen 1945 und 2010 (Abb. 4) werden auf der Ebene der Sujets Schwerpunkte und Leerstellen evident, die den französischen von einem internationalen Kontext unterscheiden helfen.[2] Wollte man die französischen Shoah-Filme zu Typen verdichten, würde man zunächst einen Film erhalten, der im Frankreich der Jahre 1939/40–44/45 spielt, Fluchtschicksale von Juden darstellt und die Ereignisse außerhalb des nationalen Territoriums, insbesondere jene, die den Genozid im Engeren betreffen, weitestgehend „auslässt". Der französische Shoah-Film befasst sich sehr wenig mit der Deportation von Juden, noch weniger mit Ghettos, Konzentrations- und Vernichtungslagern, gar nicht mit den Massenerschießungen durch die Einsatzgruppen. Definierte man den Shoah-Film in einem engen historischen Sinn, bliebe er in Frankreichs Filmproduktion marginal bzw. gegen Null tendierend. Flucht- und Versteckgeschichten französischer Juden während der Okkupationszeit bilden über weite Phasen jenen narrativen Standardstoff, der sich je nach Verfasstheit des Gedächtnisses völlig unterschiedlich gestalten konnte. Gerade an diesem Topos wird greifbar, welchen Schwankungen ein und dasselbe Kapitel der Geschichte unterliegen kann. In Summe erforderte es dieser Plot, Aspekte der französischen Kollaboration und des Widerstands zumindest als Randthemen

mit zu berücksichtigen. Gerade am Beispiel der Repräsentation der Résistance in solchen Filmen konnte punktuell aufgezeigt werden, dass der Gestaltungsradius enorm war. Nach seiner Marginalisierung in den 1970er-Jahren kehrte der *Résistant* seit den 1990er-Jahren in entpolitisierter, enthistorisierter, dafür umso sympathischeren Form wieder. Die Transformationen in der Erinnerungskultur haben an ihm vielerlei Wartungsarbeiten notwendig gemacht. Doch nach seiner Entheroisierung erweckt er als universal einsetzbarer Normalmensch oder Outsider wieder Empathie und m. E. Mitleid beim Publikum.

Daneben lässt sich eine zweite Form des Shoah-Films zusammenfassen, die sich im Grunde genommen ebenso seit den Filmen der 1960er-Jahre herausgebildet hat und unter dem Topos „(individuelles und kollektives) Leben nach Auschwitz" gebündelt werden kann. Filme über Holocaust-Überlebende, Erinnerung in Israel, „Generational Sagas", Repatriierung von Überlebenden und die „zweite" bzw. „dritte Generation" machen in Summe fast die Hälfte des erhobenen Filmbestands aus. Seit den Filmen, die im Schatten des Eichmann-Prozesses entstanden sind, zählt die Beschäftigung mit unterschiedlichen Phasen eines Lebens nach dem Überleben auch international zum klassischen Repertoire einer Cinemathek der Shoah. Im Gegensatz zum internationalen Trend, seit den 1990er-Jahren auch nicht-jüdische Opfergruppen auf die Leinwand zu bringen und damit den Begriff des Holocaust-Films auszudehnen, fand diese Entwicklung in Frankreich erst 2010 einen sehr bescheidenen Widerhall. Vielmehr hat sich das Kino seither anderen historischen Ereignissen kollektiver oder genozidärer Gewalt zugewandt (Armenien 1915/16, Algerienkrieg, Kambodscha 1975–79), um als Medium anderer Gruppengedächtnisse zu wirken, die mangelhaft bis gar nicht Eingang in das kollektive Gedächtnis gefunden haben. Wieweit die kinematografischen Mittel (vor allem Lanzmanns), mit denen die Shoah in Frankreich aufgegriffen wurde, auch in solchen Filmen Anwendung finden, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht behandelt werden.[3]

Wenngleich man Flucht- und Versteckschicksale und Überlebenswege als zwei Konstanten einer französischen Kinematografie der Shoah festmachen kann, so kann nichts darüber hinwegtäuschen, dass sich kein prototypischer Shoah-Spielfilm, weder in Bezug auf die Geltung noch auf die Form, ausgebildet hat. Bemerkenswert ist dies umso mehr, als Frankreich mit *Nuit et brouillard*, *Le chagrin et la pitié* und *Shoah* im Bereich des dokumentarischen Kinos Filme mit Kultstatus hervorgebracht hat, welche normgebend für die filmische Herangehensweise an das Ereignis wirkten.

Das Ziel, den Wandel von Inhalten und Formen der Erinnerungskultur der Shoah im Medium Film zu erfassen, konnte über den gewählten Zugang, der insbesondere auf die Verankerung der filmischen Narrative in die erinnerungshistorischen Kontexte Wert legte, erreicht werden. Die begrifflichen Differenzierungen der Gedächtnisforschung boten hierbei ein geeignetes Werkzeug zur Beschreibung der Änderungsprozesse. Es hat sich indes am Fallbeispiel Frankreich abgezeichnet, dass der Spielfilm, anders als es *Holocaust* oder *Schindler's List* nahelegen mögen, nur sehr beschränkt als Erinnerungen produzierende „Gedächtnismaschine" der Shoah funktioniert. Der Film ist vielmehr ein Gedächtnismedium, in dem die diskursive Formation, in welchen sich das Schaffen und Abrufen von Erinnerungen zuträgt, eingeschrieben ist. Das Medium Film hat dabei eine Vielzahl rhetorischer

Modi hervorgebracht, die das Wesen des kulturellen Gedächtnisses ausmachen. So ist der Film in der Lage, die Erfahrungshaftigkeit der Vergangenheit zu betonen (etwa wenn er sich an Biografien orientiert), an der Monumentalität von Helden zu „baumeistern", antagonistisch Gegen-Erinnerungen aufzubauen oder die Erinnerungskultur selbst seismografisch, das heißt selbstreflexiv abzutasten. Tendenziell ließ sich die jeweilige Gedächtnisrhetorik zu entsprechenden erinnerungskulturellen Funktionen in Beziehung setzen (und daher m. E. zeitlich zuordnen).

Schließlich kann festgestellt werden, dass nicht absehbar ist, welche Rolle der Spielfilm weiterhin für Erinnerungskulturen der Shoah einnehmen wird. Zum einen ist unklar, welchen Status das Medium Spielfilm in der multimedialen Gesellschaft zukünftig einnimmt, zum anderen bleibt gerade im französischen Kontext zu fragen, wieweit nicht – an das Modell Shoah angelehnt – hinkünftig vermehrt andere gedächtnisstiftende Ereignisse in ähnlicher Weise filmisch repräsentiert werden.

Anmerkungen

1 Diese Unterscheidung liegt auf jeden Fall dem Konzept des Sonderforschungsbereichs 434 „Erinnerungskulturen" an der Universität Gießen zu Grunde. Vgl. einleitend etwa Astrid Erll, Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung. Stuttgart 2005, S. 34–37.

2 Auf Basis der von Lawrence Baron verwendeten Kategorien (vgl. Kap. 1.3.) wurde hier versucht, jeden Film aus dem erhobenen Sample (vgl. Anhang 4) zuzuordnen, wobei Zwei- und Dreifachnennungen möglich waren. Damit löst sich allerdings nicht das grundsätzliche Problem der Zuordnung, das vor allem komplexe Filmgeschichten aufwerfen und die Kategorisierung bei allen Bemühungen zu einem sehr subjektiven Unterfangen machen. Nach Häufigkeit gereiht ergibt sich trotz allem ein den Ergebnissen dieser Arbeit entsprechendes Bild des französischen Shoah-Films seit 1945. Die Kategorie „Untertauchen/Flucht" fasst die Kategorien 8–11 bei Baron zusammen. Die Kategorie „Zweite Generation" inkludiert ebenfalls Filme, welche bereits die dritte Generation von Shoah-Opfern thematisieren.

3 Bislang ist aus jüngerer Zeit vor allem ein Beispiel aus dem Dokumentarfilmbereich bekannt, das explizit aus Claude Lanzmanns Shoah Kinematografie schöpfte, um die Geschichte eines genozidären Verbrechens aus der Gegenwart zu rekonstruieren. Rithy Panh erhielt für seine Dokumentation über das berüchtigte Gefängnis S-21 der Roten Khmer in Phnom Penh – dessen Leiter im Übrigen seit kurzem, d. h. exakt 30 Jahre nach dem offiziellen Ende des Terrors, vor Gericht steht – 2003 eine Auszeichnung bei den Filmfestspielen in Cannes. Originaltitel: *S21, la machine de mort khmère rouge*, eine französische Produktion unter der Regie des französisch-kambodschanischen Filmemachers Rithy Panh.

9. Anhang

Anhang 1: Kategorien zur Betrachtung und Auswertung einzelner Filme*

1. Erzählte Zeit	1933 – Deutschland
	1940–44/45 Okkupation – Flucht – Verhaftungen
	Deportation – Ghetto – KZ
	1945 Rückkehr
	Bis heute – Überleben/Erinnerung
2. Raum	Frankreich: Paris vs. Provinz
	Deutschland, Polen, Europa, USA, Israel
3. Orte	Verstecke
	Gefängnis
	Zug
	Ghetto
	Lager
4. Ästhetik	Symbolismus
	Realismus
	Schwarzweiß
	Farbe
	Musik
	Signifikante Montage
5. Figuren	ProtagonistInnen Identität
	Täter (dt./frz.)
	Opfer
	Gegner/Helfer
	Zuschauer
6. Vergangenheitsdiskurse	Antisemitismus
	Kollaboration/Vichy
	Einzigartigkeit der Shoah
	Universalisierung der Shoah
	Historische Analogien zu anderen Ereignissen
7. Sonstige Diskurse	Identität
	Religion
	Opferkonkurrenz
	Negationismus
	Rassismus/Fremdenfeindlichkeit
	…

* Das hier vorgeschlagene Kategoriensystem basiert auf einer Zusammenfassung bzw. einer themenspezifischen Reduktion von Parametern, wie sie von Werner Faulstich vorgeschlagen wird. Die Parameter 1–3 entsprechen meinen Ableitungen aus der Handlungsanalyse, vgl. Werner Faulstich, Grundkurs Filmanalyse. München 2002, S. 59–82, Parameter 4 bietet eine Adaption der Analyse der Bauformen, ebd., S. 113–158, Parameter 5 berücksichtigt die Figurenanalyse, ebd., S. 95–112, Parameter 5 und 6 stellen eine auf die Themenstellung konkretisierte Form der Analyse von Normen und Werten, ebd., S. 159ff.

Anhang 2: Interviewte Personen in *Le chagrin et la pitié*

Kategorie	*Interviewpersonen (Funktion)*
Deutsche	Helmuth Tausend Elmar Michel (ehem. General, Wirtschaftsberater des Deutschen Militärkommandos) Paul Schmidt (ehem. Übersetzer von A. Hitler 1934–45) Walter Warlimont (ehem. Oberkommando der Wehrmacht) Mathäus Bleibinger (Maurer, ehem. Gefangener des Maquis in der Auvergne)
Politiker	Pierre Mendès-France (ehem. Ratspräsident, Luftwaffenleutnant 1939) Jacques Duclos (ehem. Chef der illegalen Kommunistischen Partei) Georges Bidault (ehem. Präsident des CNR) General Sir Edward Spears (ehem. Sonderbeauftragter von W. Churchill im Etat-Major français) Emmanuel d'Astier de la Vigerie (Journalist, Widerstandsbewegung *Libération*") Anthony Eden (ehem. britischer Premierminister) Maurice Buckmaster (ehem. Leiter des britischen S.O.E.) Monsieur Evans (Royal Air Force) Denis Rake (britischer Geheimagent des S.O.E. in Frankreich)
Résistants	Alexis und Louis Grave (Bauern in Yronde) Emile Coulaudon (Colonel Gaspar, Leiter des Maquis der Auvergne) Marcel Fouché-Dégliame (ehem. Chef der Gruppe *Combat*) Claude Lévy (Mitglied der Freischärler- und Partisanenbewegung FTP) Roger Tounze (Journalist bei *la Montagne*) Henri Rochart (Anwalt von Mendès) Colonel de Jonchay Monsieur Leris (ehem. Bürgermeister von Combronde) Commandant Menut
Kollaborateure	Georges Lamirand (ehem. Staatssekretär für Jugend der Vichy-Regierung) René de Chambrun (Schwiegersohn von Laval) Christian de la Mazière (Freiwilliger der Waffen-SS Division Charlemagne) Madame Solange (Friseurin)
„Unbeteiligte"	Marcel Verdier (Apotheker) Charles Braun (Restaurantbesitzer) Pierre Le Calvez (Kinovorführer) Messieurs Danton und Dionnet (Lehrer) Marius Klein (Kaufmann) Raphael Geminiani (Radchampion) Monsieur Mioche (Hotelbesitzer)

Anhang 3: Interviews mit Zeitzeugen in *Shoah* von Claude Lanzmann

Opfer („Juden“)	*Täter („Nazis“)*	*Zuseher („Polen“)*
Abraham Bomba („Friseur“ in Treblinka) Itzhak Dugin (Wilna) Richard Glazar (Überlebender Treblinka) Filip Müller (Sonderkommando Auschwitz) Mordechai Podchlebnik (Sonderkommando Chelmo) Simon Srebnik (Sonderkommando Chelmo) Rudolf Vrba (Auschwitz, Widerstandsbewegung) Armando Aaron (Überlebender Auschwitz) Paula Biren (Überlebende Auschwitz) Inge Deutschkorn (U-Boot in Berlin) Ruth Elias (Theresienstadt, Auschwitz) Moshe Mordo (Auschwitz) Simha Rottem (Warschauer Ghetto-Aufstand) Gertrude Schneider und ihre Mutter (Warschauer Ghetto-Aufstand) Itzhak Zuckermann (Warschauer Ghetto-Aufstand)	Frau Michelsohn (Ehefrau des Nazi-Lehrers) Franz Grassler (Warschauer Ghetto) Joseph Oberhauser (Fahrer von Globocznik) Franz Schalling (Schutzpolizei, Chelmo) Walter Stier (Koordination Zugtransporte) Franz Suchomel (Unterscharführer Treblinka)	Czeslaw Borowi (Bauer in Treblinka) Herr Falbowski (Augenzeuge Deportationen Kolo) Herr Filipwicz (Augenzeuge Deportationen Wlodowa) Henrik Grawkowski (Lokführer von Deportationszügen nach Treblinka) Jan Karski (Augenzeuge Warschauer Ghetto, Kurier der polnischen Exilsregierung) Frau Pietyra (Augenzeugin Deportationen Auschwitz) Jan Piwonski (Bahnarbeiter Sobibor)
15 (11 männl./4 weibl.)	6	7

Anhang 4: „Shoah im französischen Spielfilm 1945–2010"*

1945–49
Retour à la vie, André Cayatte, Henri-Georges Clouzot et Jean Dréville, 1949.

1950–59

1960–69
L'Enclos, Armand Gatti, 1960.
La cage de verre, Philippe Arthuis, F/Isr, 1965.
L'heure de la vérité, Henri Calef, F/Isr, 1965.
La vingt-cinquième heure, Henri Verneuil, F/You/I, 1966.
Le Vieil homme et l'enfant, Claude Berri, 1966.
Le crime de David Levinstein, André Charpak, 1968.

1970–79
Le Train, Pierre Granier-Deferre, 1973.
Les Violons du bal, Michel Drach, 1973.
Les guichets du Louvre, Michel Mitrani, 1974.
Lucien Lacombe, Louis Malle, 1974.
Un sac de billes, Jacques Doillon, 1975.
Toute une vie, Claude Lelouch, 1975.
Mr Klein, Joseph Losey, 1976.
La Vie devant soi, Moshe Mizrahi, 1977.

1980–89
Le Dernier métro, Francois Truffaut, 1980.
Les uns et les autres, Claude Lelouch, 1980.
La Passante du Sans-Souci, Jacques Rouffio, 1981.
L'as des as, Gérard Oury, 1982.
Au nom de tous les miens, Robert Enrico, F/Can, 1983.
Coup de Foudre, Diane Kurys, 1983.
Partir revenir, Claude Lelouch, 1985.
Rouge baiser, Véra Belmont, 1985.
Au revoir les enfants, Louis Malle, F/BRD, 1987.
Natalia, Bernard Cohen, 1988.
Le testament d'un poète juif assassiné, Frank Cassenti, 1988.
Docteur Petiot, Christian de Chalonge, 1989.

* Soweit es sich nicht um Co-Produktionen handelt, ist die Nationalität nicht angeführt.

1990–1999
Le cri du papillon, Karel Kachyna, F/ČSSR, 1991.
Moi Ivan, toi Abraham, Yolande Zoberman, F/Rus, 1993.
Années d'enfance, Robert Faenza, F/I, 1994.
Les Misérables, Claude Lelouch, 1995.
Madame Jacques sur la croisette, Emmanuel Finkiel, 1995.
Lucie Aubrac, Claude Berri, 1997.
Train de vie, Radu Mihaileanu, F/I/Isr/NL, 1998.
Je suis vivante et je vous aime, Roger Kahane, 1998.
Voyages, Emmanuel Finkiel, 1999.

2000–2010
Lisa, Pierre Grimblat, 2000.
The Man who cried, Sally Potter, F/GB, 2000.
Monsieur Batignole, Gérard Jugnot, 2002.
Un monde presque paisible, Michel Deville, 2002.
La guerre à Paris, Yolande Zauberman, 2002.
Amen, Costa-Gavras, F/D/USA, 2002.
La dernière lettre, Frederick Wiseman, F/USA, 2002.
Kedma, Amos Gitai, Isr/I/F, 2002.
The Statement, Norman Jewison, Can/F, 2003.
La petite prairie aux bouleaux, Marceline Loridan-Ivens, F/PL/D, 2003.
La maison de Nina, Richard Dembo, 2004.
Demain, on déménage, Chantal Akerman, 2004.
Zone libre, Christophe Malavoy, 2007.
La Question humaine, Nicolas Klotz, 2007.
Le secret, Claude Miller, 2007.
La Rafle, 2010.

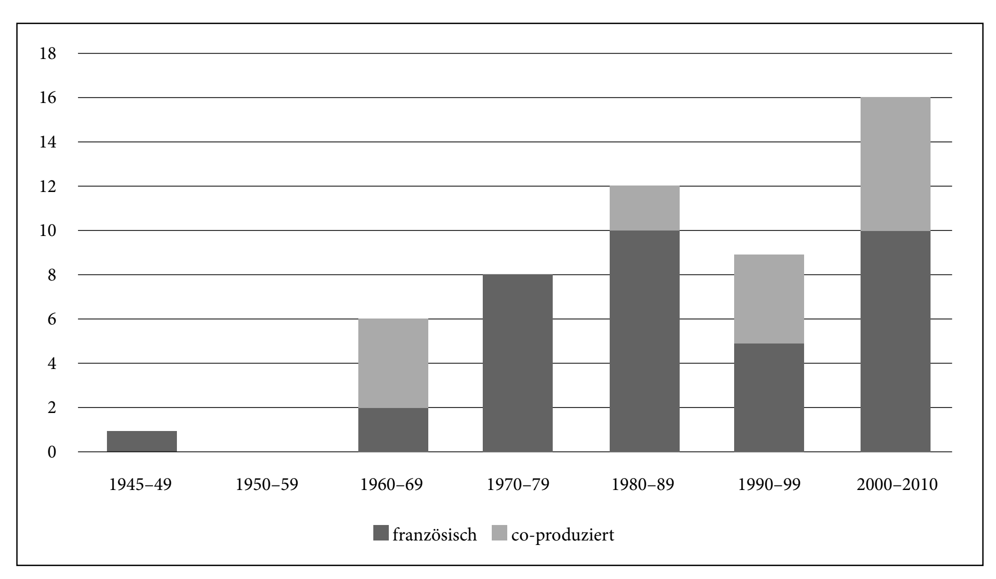


Abb. 5: Die Shoah im französischen Spielfilm 1945–2010

10. Bibliografie

10.1. Verwendete Literatur

ADER, Wolfgang (Hg.): Louis Malle. Au revoir, les enfants. Scénario. Stuttgart 1993.

AHREN, Yizhak, u. a.: Das Lehrstück ‚Holocaust'. Zur Wirkungspsychologie eines Medienereignisses. Opladen 1982.

ARENDT, Hannah: Eichmann in Jerusalem. München 1964 ([11]2001).

ALTERMAN, Aline: Visages. Shoah, le film de Claude Lanzmann. Paris 2006.

AMESBERGER, Helga/HALBMAYR, Brigitte: „Schindlers Liste macht Schule". Spielfilme als Instrument politischer Bildung an österreichischen Schulen. Wien 1995.

ANDERS, Günther: Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution. München [7]1988.

ASSMANN, Aleida: Funktionsgedächtnis und Speichergedächtnis – Zwei Modi der Erinnerung, in: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen 1995, S. 169–185.

ASSMANN, Aleida: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses. München 2003.

ASSMANN, Aleida: Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München 2006.

ASSMANN, Jan: Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München [4]2002.

ASSMANN, Jan: Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität, in: Ders./Tonio Hölscher (Hg.): Kultur und Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–19.

AVISAR, Ilan: Screening the Holocaust. Cinema's Images of the Unimaginable. Bloomington/Indianapolis 1988.

BAECQUE, Antoine de: Les Cahiers du Cinéma. Histoire d'une revue. 2 Bde. Paris 1991.

BAECQUE, Antoine de/TOUBIANA, Serge: François Truffaut. Biographie. Egmont [2]2004.

BARON, Anne Marie: La Shoah à l'écran. Crime contre l'humanité et représentation. Tome 1. Strasbourg 2004.

BARON, Lawrence: Projecting the Holocaust into the present. The changing focus of contemporary Holocaust cinema. Lanham u. a. 2005.

BARTHES, Roland: Das semiologische Abenteuer. Frankfurt a. M. 1988 (original: L'aventure sémiologique. Paris 1985).

BAUDRILLARD, Jean: Der Geist des Terrorismus. Wien 2002.

BAUDRILLARD, Jean: L'histoire. Un scènario, in: Ders. Simulacres et Simulation. o. O. 1981.

BAUER, Yehuda: Geschichtsschreibung und Gedächtnis am Beispiel des Holocaust, in: Transit. Europäische Revue (22) 2001/2002, S. 178–192.

BENSOUSSAN, Georges: Auschwitz en héritage? D'un bon usage de la mémoire. Paris [2]2006.

BENZ, Wolfgang Benz: Der Holocaust. München 1995.

BENZ, Wolfgang/GRAML, Hermann/WEISS, Herman (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus. München ^{3}1998.

BERGENTHUM, Hartmut: Geschichtswissenschaft und Erinnerungskulturen. Bemerkungen zur neueren Theoriedebatte, in: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 121–162.

BLEICHER, Joan Kristin: Zwischen Horror und Komödie. Das Leben ist schön von Roberto Benigni und Zug des Lebens von Radu Mihaileanu, in: Waltraud Wende (Hg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 163–179.

BÖSCH, Frank: Film, NS-Vergangenheit und Geschichtswissenschaft. Von „Holocaust" zu „Der Untergang", in: VfZ 1/2007, S. 1–32.

BOTZ, Gerhard: Binnenstrukturen, Alltagsverhalten und Überlebenschancen in Nazi-Konzentrationslagern, in: Robert Streibel/Hans Schafranek (Hg.): Strategie des Überlebens. Häftlingsgesellschaften in KZ und Gulag. Wien 1996, S. 45–71.

BOTZ, Gerhard: Widerstand, Überleben und Identität. Zeithistorische und biographiegeschichtliche Überlegungen, in: Alexander Friedmann/Elvira Glück/David Vyssoki (Hg.): Überleben der Shoah – und danach. Spätfolgen der Verfolgung aus wissenschaftlicher Sicht. Wien 1999, S. 42–57.

BRANCHE, Raphaëlle: La Trahison: une fiction française sur la guerre d'Algérie, in: Vingtième Siècle (92) 2006, S. 202f.

BRUCKNER, Pascal: Ly tyrannie de la pénitence. Essai sur le masochisme occidental. Paris 2007.

BUCHSCHWENTNER, Robert/TILLNER, Georg: Geschichte als Film – Film als Geschichte, in: Zeitgeschichte, 21. Jg., September/Oktober 1994, S. 309–323.

BURKE, Peter: Geschichte als soziales Gedächtnis, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a. M. 1991, S. 289–304.

CARRIER, Peter: Pierre Noras *Les Lieux de Mémoire* als Diagnose und Symptom des zeitgenössischen Erinnerungskultes, in: Gerald Echterhoff/Martin Saar (Hg.): Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Konstanz 2002, S. 141–162.

CAYROL, Jean: Nuit et brouillard. Paris 1997.

CERTEAU Michel de: Das Schreiben der Geschichte. Frankfurt a. M. 1991 (original: L'écriture de l'histoire, Paris 1975).

COLIN, Marie: La Shoah au cinéma. Maîtrise d'histoire contemporaine. Franche-Comté 1999.

COLOMBAR, André Pierre: The Holocaust in French film. Metuchen/N. J./London 1993.

CONAN, Eric/ROUSSO, Henry: Vichy, un passé qui ne passe pas. Paris 1996.

COQUIO, Catherine: Was ist eine ‚lazarinische' Literatur? Zur Aktualität von Jean Cayrol, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.): *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945.* Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 275–293.

CRETON, Laurent: L'économie du cinéma. Paris 2003.
CRIVELLARI, Fabio u. a.: Einleitung: Die Medialität der Geschichte und die Historizität der Medien, in: Ders. u. a. (Hg.): Die Medien der Geschichte. Historizität und Medialität in interdisziplinärer Perspektive. Konstanz 2004, S. 9–45.
DAIX, Pierre: Die letzte Feste. Berlin 1955 (original: La dernière forteresse. Paris 1950).
DAIX, Pierre: J'ai cru au matin. Paris 1976.
DAWIDOWICZ, Lucy: The War against the Jews 1933–1945. New York u. a. 1975.
DAVIES, Fred: Film, history and the holocaust. London 2000.
DAVIS ZEMON, Natalie: Davis, Heroes, Heroines, Protagonists, in: L'Homme. Zeitschrift für feministische Geschichtswissenschaft, 12. Jg., 2001, S. 322–328.
DELACROIX, Christian/DOSSE, François/GARCIA, Patrick: Les courants historiques en France. XIXe–XXe siècle. Paris 2007.
DELAGE, Christian/GUIGUENO, Vincent: L'historien et le cinéma. Paris 2004.
DELEUZE, Gilles: Kino 1. Das Bewegungs-Bild. Frankfurt a. M. 1989 (original: *Cinéma 1: L'Image-mouvement.* Paris 1983).
DELEUZE, Gilles: Kino 2. Das Zeit-Bild. Frankfurt a. M. 1991 (original: *Cinéma 2: L'Image-temps.* Paris 1985).
DEUTSCHES FILMINSTITUT (Hg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart. Konfrontationen mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. Frankfurt a. M. 2001.
DIDI-HUBERMAN, Georges: Bilder trotz allem. München 2006 (original: Images malgré tout. Paris 2003).
DINER, Dan: Zivilisationsbruch. Denken nach Auschwitz. Frankfurt a. M. 1988.
DINER, Dan: Den Zivilisationsbruch erinnern. Über Entstehung und Geltung eines Begriffs, in: Heidemarie Uhl (Hg.): Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts. Innsbruck u. a. 2003, S. 17–34.
DONESON, Judith E.: The Holocaust in American film. Syracuse (N. Y.) ²2002.
DONESON, Judith E.: The Feminization of the Jew in „Schindler's List", in: Yosefa Loshitzky (Hg.): Spielberg's Holocaust. Critical Perspective on „Schindler's List". Bloomington/Indianapolis, S. 140–152.
DÖRFLER, Edith: Schatten des Grauens. Zur Problematik von Filmen über den Holocaust, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 22–39.
DOSSE, François: Paul Ricœur: entre mémoire, histoire et oubli, in: Cahiers français (303) 2001, S. 15–21.
DOUZOU, Laurent: La Résistance française: une histoire périlleuse. Essai d'historiographie. Paris 2005.
DRAME, Claudine: Les représentations du génocide et des crimes de masse nazi dans le cinéma en France 1945–1962: contribution à l'étude de la formation d'une mémoire. Mémoire de DEA. Paris 1992.
DRAME, Claudine: Des films pour le dire. Reflets de la Shoah au cinéma 1945–1985. Genf 2007.
DRAY-BENSOUSAN, Renée: La Shoah et l'institutionnalisation du devoir de mémoire, in: Controverses. Revue d'Idées (2) 2006, S. 67 81.

DREYFUS, Jean-Marc: „Ami, si tu tombes …“. Les déportés résistants des camps au souvenir 1945–2005. Paris 2005.
DÜRR, Susanne: Strategien nationaler Vergangenheitsbewältigung. Die Zeit der Okkupation im französischen Film. Tübingen 2001.
ECHTERHOFF, Gerald: Das Außen des Erinnerns. Was vermittelt individuelles und kollektives Gedächtnis?, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kulturspezifität. Berlin/New York 2004, S. 61–82.
ECHTERHOFF, Gerald/SAAR, Martin: Einleitung: Das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Maurice Halbwachs und die Folgen, in: Dies. (Hg.): Kontexte und Kulturen des Erinnerns: Maurice Halbwachs und das Paradigma des kollektiven Gedächtnisses. Konstanz 2002, S. 13–35.
ECKER, Maria: „Tales of Edification and Redemption“. Oral/Audiovisual Holocaust Testimony and American Public Memory 1945–2005. Dissertation an der Universität Salzburg, 2006.
EITINGER, Leo: Die Jahre danach. Folgen und Spätfolgen der KZ-Haft, in: Dachauer Hefte (8) 1992, S. 3–17.
EMBACHER, Helga: Neubeginn ohne Illusion. Juden in Österreich nach 1945. Wien 1995.
ERLL, Astrid: Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Stuttgart 2005.
ESCHEBACH, Insa: Öffentliches Gedenken. Deutsche Erinnerungskulturen seit der Weimarer Republik. Frankfurt/New York 2005.
EVERETT, Wendy: The Seeing Century. Film, Vision and Identity. Amsterdam 2000.
FABREGUET, Michel: Frankreichs Historiker und der Völkermord an den Juden 1945–1993, in: Rolf Steininger (Hg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 317–328.
FARGE, Arlette: Écriture historique, écriture cinématographique, in: Antoine de Baecque/Christian Delage (Hg.): De l’histoire au cinéma. Paris 1998, S. 111–125.
FAULSTICH, Werner: Grundkurs Filmanalyse. München 2002.
FENDLER, Ute/VATTER, Christoph: ‚Leerstelle Lager‘: Zur Darstellung der Konzentrationslager im französischen Film, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.): Vom Zeugnis zur Funktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 297–306.
FERRO, Marc: Cinéma, une vision de l’histoire. Paris 2003.
LES FILS ET FILLES DES DÉPORTÉS JUIFS DE FRANCE (Hg.): Discours et messages de Jacques Chirac. Maire de Paris. Premier Ministre. Président de la République. En hommage aux Juifs de France victimes de la collaboration de l’État français de Vichy avec l’occupant allemand. Paris 1998.
FLANZBAUM, Hilene (Hg.): The Americanization of the Holocaust. Baltimore (Md.)/London 1999.
FORGES, Jean-François: Shoah de Claude Lanzmann. Le cinéma, la mémoire, l’histoire. Paris 2001.
FOSTER, Gwendoly Audrey (Hg.): Identity and Memory. The Films of Chantal Akerman. Illinois 2003 (1999).

FRANK, Robert: La France des années noires: la mémoire empoisonnée, in: Cahiers français (303) 2001, S. 56–67.
FRIEDMAN, Régine: Le juif et les camps dans le cinéma „rétro“, in: Les nouveaux cahiers (58) 1979, S. 10–14.
FRODON, Jean-Michel (Hg.): Le cinéma et la shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle. Paris 2007.
GARCIA, Patrick: Exercices de mémoire? Les pratiques commémoratives dans la France contemporaine, in: Cahiers français (303) 2001, S. 33–36.
GARCIA, Patrick: Histoire et mémoire: Ararat d'Atom Egoyan, in: Vingtième Siècle (77) 2003, S. 122–124.
GARCON, François: Cinéastes français face au souvenir du nazisme, in: Vingtième Siècle (23) 1989, S. 111–116.
GARCON, François: Entre l'Holocauste et l'épouvantable. „La liste de Schindler“, in: Vingtième Siècle (43) 1994, S. 132–136.
GARCON, François: Laissez-passer. Le retour de la fable résistancialiste, in: Vingtième Siècle (74) 2002, S. 165–169.
GEORG, Alexander u. a.: Joseph Losey. München 1977.
GERVEREAU, Laurent: Histoire du visuel au XXe siècle. Paris 2003.
GISINGER, Arno: Vel'd'Hiv' und Ordaour sur Glane oder: La compétition des mémoires, in: Rolf Steininger (Hg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Wien/Köln/Weimar 1994, S. 329–343.
GOLD, Trudy: An overview of Hollywood cinema's treatment of the Holocaust, in: Toby Haggith/Joanna Newman (Hg.): Holocaust and the moving image. Representation in Film and Television since 1933. London/New York 2005, S. 193–197.
GRAHAM, Peter: Neue Entwicklungen im französischen Kino, in: Geoffrey Nowell-Smith (Hg.): Geschichte des internationalen Films. Stuttgart/Weimar 1990, S. 530–540.
GRIMBERT, Philippe: Un secret. Paris 2004 (bei Reclam in der Reihe Fremdsprachentexte 2007 erschienen).
HAGGITH, Toby/NEWMAN, Joanna (Hg.): Holocaust and the moving image. Representation in Film and Television since 1933. London/New York 2005.
HALBWACHS, Maurice: Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen. Frankfurt a. M. 1985 (original: Les cadres sociaux de la mémoire. Paris 1925).
HALBWACHS, Maurice: Das kollektive Gedächtnis. Frankfurt a. M. 1991 (original: La mémoire collective. Paris 1950).
HALBWACHS, Maurice: Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis. Konstanz 2003 (original: La Topographie légendaire des Évangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective. Paris 1941).
HALTOF, Marek: Polish National Cinema. New York/Oxford 2002.
HARTMANN, Peter: Geschichte Frankreichs. München 32003.
HATTENDORF, Manfred: Dokumentarfilm und Authentizität. Konstanz 1994.
HAUSTEIN, Lydia: Die multimediale Gedächtnisindustrie, in: Zeitgeschichte 33. Jg., März/April 2006, S. 78–85.

HAWKINS, Peter: Louis Malle: a European outsider in the American mainstream, in: Wendy Everett (Hg.): European Identity in Cinema. Chicago 2005, S. 35–40.

HEINDL, Waltraud/ULBRICH, Claudia: Editorial, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 12. Jg., 2001, S. 235–238.

HENNEBELLE, Guy (Hg.): Cinéma et Histoire. Autour de Marc Ferro. Paris 1992.

HERBERT, Ulrich/ORTH, Karin/DIECKMANN, Christoph: Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Geschichte, Erinnerung, Forschung, in: Dies. (Hg.): Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur. Band I. Göttingen 1998, S. 17–40.

HERZOG, Michael: Die Grenzen der Komödie im Film. Darf der Holocaust komisch sein? Dissertation an der Universität Klagenfurt, 2001.

HILBERG, Raul: Die Vernichtung der europäischen Juden, Band 2. Frankfurt a. M. [9]1999.

HIRSCH, Joshua Francis: Afterimage. Film, trauma, and the Holocaust. Philadelphia 2004.

HIRSCH, Marianne: Täter-Fotografien in der Kunst nach dem Holocaust. Geschlecht als ein Idiom der Erinnerung, in: Silke Wenk/Insa Eschebach (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt a. M./New York 2002, S. 203–226.

HÖLSCHER, Lucian: Geschichte als „Erinnerungskultur", in: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen 1995, S. 146–168.

INSDORF, Annette: Indelible Shadows. Film and the Holocaust. Cambridge u. a. [3]2007.

JACKOB, Alexander/STIGLEGGER, Marcus (Hg.): Zur neuen Kinematographie des Holocaust. Marburg 2004.

JACOBSON, Wolfgang u. a.: Alain Resnais. München/Wien 1990.

JEANCOLAS, Jean-Pierre: Histoire du cinéma français. Paris [2]2007.

JOFFO, Joseph: Un sac de billes. Paris 1973 (dt. Ein Sack voll Murmeln. Frankfurt a. M./Wien 1979).

JUDT, Tony: Die Vergangenheit ist ein anderes Land. Politische Mythen im Nachkriegseuropa, in: Transit. Europäische Revue (6) 1993/1994, S. 87–120.

JUDT, Tony: Geschichte Europas von 1945 bis zur Gegenwart. München/Wien 2006.

JUNKER, Detlef: Die Amerikanisierung des Holocaust. Über die Möglichkeit das Böse zu externalisieren und die eigene Mission fortwährend zu erneuern, in: Petra Steinbacher (Hg.): Die Finkelstein-Debatte. München 2001, S. 122–139.

JUTZ, Gabriele: Geschichte im Kino. Eine Semio-Histoire des französischen Films. Rohmer, Resnais, Godard, Allio. Münster 1991.

KAES, Anton: Deutschlandbilder. Die Wiederkehr der Geschichte als Film. München 1987.

KALISKY, Aurélia: Das literarische Zeugnis zwischen ‚Gestus des Bezeugens' und literarischer Gattung, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.): *Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945.* Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 37–55.

KASPI, André: Les Juifs pendant l'Occupation. Paris [2]1997.

KATHOLISCHES INSTITUT FÜR MEDIENINFORMATION (KIM) UND KATHOLISCHE FILMKOMMISSION FÜR DEUTSCHLAND (Hg.): Lexikon des internationalen Films. Kino, Fernsehen, Video, DVD. 4 Bde. Frankfurt a. M. 2002.

KESSEL, Joseph: La Passante du Sans-Souci. Paris 1936.

KLARSFELD, Serge: Le Mémorial de la Déportation des Juifs de France. Listes alphabétiques par convois des Juifs déportés de France, historique des convois de déportation, statistiques de la déportation des Juifs de France. Paris 1978.

KLARSFELD, Serge: Vichy-Auschwitz. Le rôle de Vichy dans la solution finale de la question juive en France. Paris 1983–1985.

KLEIN-ZOLTY, Muriel: Perception du Génocide juif dans les „D.N.A." et dans Le Monde de 1944 à 1946, in: Le monde juif (150) 1994, S. 109–120.

KLÜGER, Ruth: weiter leben. Göttingen 1993.

KNAAP, Ewout van der: Monument des Gedächtnisses. Der Beitrag von Nacht und Nebel zum Holocaust-Diskurs, in: Waltraud Wende (Hg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 61–69.

KNAAP, Ewout van der: Nacht und Nebel. Gedächtnis des Holocaust und internationale Wirkungsgeschichte. Göttingen 2008.

KNIGGE, Volkhard: Gedenkstättenpädagogik – ein Entwurf. Unterrichtserfahrungen und Unterrichtsmaterialien zum Thema Holocaust. International Conference in Buchenwald (Weimar), 24.–26. September 2000.

KNIGGE, Volkhard: Erinnern oder auseinandersetzen? Kritische Anmerkungen zur Gedenkstättenpädagogik, in: Eduard Fuchs/Falk Pingel/Verena Radkau (Hg.): Holocaust und Nationalsozialismus. Wien 2002, S. 33–41.

KOCH, Peter: Mit eigenen Augen sehen, wie es war. Zwischen Symbolisierung und Historisierung. Besuchererwartung an den historischen Ort, in: Dachauer Hefte (24) 2008, S. 220–235.

KÖNIG, Frank: Die Gestaltung der Vergangenheit. Zeithistorische Orte und Geschichtspolitik im vereinten Deutschland. Marburg 2007.

KÖPPEN, Manuel: Von Effekten des Authentischen – Schindlers Liste: Film und Holocaust, in: Ders./Klaus R. Scherpe (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln/Weimar/Wien 1997, S. 145–171.

KÖPPEN, Manuel/SCHERPE, Klaus R.: Zur Einführung: Der Streit um die Darstellbarkeit des Holocaust, in: Dies. (Hg.): Bilder des Holocaust. Literatur – Film – Bildende Kunst. Köln/Weimar/Wien 1997, S. 1–12.

KORFF, Gottfried/ROTH, Martin (Hg.): Das historische Museum. Labor, Schaubühne und Identitätsfabrik. Frankfurt a. M. u. a. 1990.

KORTE, Helmut: Einführung in die Systematische Filmanalyse. Ein Arbeitsbuch. Berlin ^{3}2004.

KORTMANN, Géraldine: Das Absurde als Element der Komik. Anmerkungen zum Film *Train de Vie* von Radu Mihaileanu, in: Margit Frölich/Hanno Loewy/Heinz Steinert (Hg.): Lachen über Hitler – Auschwitz-Gelächter? Filmkomödie, Satire und Holocaust. München 2004, S. 293–313.

KOSELLECK, Reinhard: Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses, in: Volkhard Knigge/Norbert Frei (Hg.): Verbrechen erinnern, Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord. München 2002, S. 21–32.

KÖSSLER, Gottfried: Teilhabe am Trauma? Zeitzeugen in der pädagogischen Annäherung an die Geschichte des Holocaust, in: Eduard Fuchs/Falk Pingel/Verena Radkau (Hg.): Holocaust und Nationalsozialismus. Wien 2002, S. 48–57.

KRACAUER, Siegfried: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Welt. Frankfurt a. M. [3]1996 (1964).

KRAMER, Sven: Auschwitz im Widerstreit. Zur Darstellung der Shoah in Film, Philosophie und Literatur. Wiesbaden 1999.

KRAMER, Sven (Hg.): Die Shoah im Bild. München 2003.

KRÄMER, Sybille (Hg.): Medien-Computer-Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Frankfurt a. M. 1998.

KRANKENHAGEN, Stefan: Auschwitz darstellen. Ästhetische Positionen zwischen Adorno, Spielberg und Walser. Köln 2001.

KREIMEIER, Klaus: Joris Ivens. Ein Filmemacher an den Fronten der Weltrevolution. Berlin 1977.

KRÜGER, Reinhard: Lagererfahrung, Labyrinth und fragmentarisches Erzählen: Les morts inutiles von François Wetterwald, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.): Vom Zeugnis zur Funktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945. Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 219–236.

KUGELMASS, Jack: Weshalb wir nach Polen reisen. Holocaust-Tourismus als säkulares Ritual, in: James E. Young: Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens. München 1994, S. 153–161.

LANGBEIN, Hermann: Hommes et femmes à Auschwitz. Paris 1975 (dt. Menschen in Auschwitz. Wien 1972).

LANGENOHL, Andreas: Ort und Erinnerung. Diaspora in der transnationalen Konstellation, in: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 611–633.

LANGFUS, Anna: Les bagages de sable. Paris 1961.

LANZMANN, Claude: Le lieu et la parole, in: Bernard Cuau (Hg.): Au sujet de „Shoah“. Le film de Claude Lanzmann. Paris 2001, S. 293–305.

LEFEBRE, Barbara/TRIGANO, Shmuel: Mémoire et état, état des lieux et perspectives, in: Controverses. Revue d'Idées (2) 2006, S. 12–14.

LEGOFF, Jacques: Geschichte und Gedächtnis. Frankfurt a. M. u. a. 1992 (original: Storia e Memoria. Turin 1977).

LENGER, Friedrich: Geschichte und Erinnerung im Zeichen der Nation. Einige Beobachtungen zur jüngsten Entwicklung, in: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 521–535.

LE RIDER, Jacques: An Stelle einer Einleitung: Anmerkungen zu Pierre Noras „Lieux de mémoire“, in: Moritz Csáky/Peter Stadel (Hg.): Speicher des Gedächtnisses. Bibliothe-

ken, Museen, Archive. Teil 1: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation von Geschichtsverlust. Wien 2000, S. 15–22.
LEUTRAT, Jean-Louis: Le cinéma en perspective: une histoire. Paris 2005.
LEVITA, David J. de: Transgenerationelle Traumatisierung, in: Alexander Friedmann/Elvira Glück/David Vyssoki (Hg.): Überleben der Shoah – und danach. Spätfolgen der Verfolgung aus wissenschaftlicher Sicht. Wien 1999, S. 89–99.
LÉVY, Claude/TILLARD, Paul: La grande rafle du Vel'd'Hiv' („Ce jour-là – 16 juillet 1942"). Paris [2]1992 (1967). (Dt. Der Schwarze Donnerstag. Kollaboration und Endlösung in Frankreich. Olten/Freiburg i. B. 1968.)
LEVY, Daniel/SZNAIDER, Natan: Erinnerungen im globalen Zeitalter. Der Holocaust. Frankfurt a. M. 2001.
LIEBHART, Karin/RÁSKY, Béla: Helden und Heldinnen in nationalen Mythen und historischen Erzählungen Österreichs und Ungarns, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft 12. Jg., 2001, S. 239–264.
LIEBMANN, Stuart: Les premières constellations du discours sur l'Holocauste dans le cinéma polonais, in: Antoine de Baecque/Christian Delage (Hg.): De l'histoire au cinéma. Paris 1998, S. 193–216.
LINDEPERG, Sylvie: Clio de 5 à 7. Les actualités filmées de la Libération: archives du futur. Paris 2000.
LINDEPERG, Sylvie: Les Ecrans de l'ombre. La Seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944–1969). Paris 1997.
LINDEPERG, Sylvie: Nuit et brouillard, un film dans l'histoire. Paris 2007.
LINDEPERG, Sylvie: Nuit et Brouillard: l'invention d'un regard, in: Jean-Michel Frodon (Hg.): Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle. Paris 2007, S. 85–109.
LINDHORST, Elke: Die Dialektik von Geistesgeschichte und Literatur in der modernen Literatur Frankreichs. Dichtung in der Tradition des Renouveau Catholique 1890–1990. Würzburg 1995.
LOEWY, Ronny: Cinématographie de l'holocauste. Documentation et indexation des documents film et vidéo, in: Jean-Michel Frodon, Le cinéma et la Shoah. Un art à l'épreuve de la tragédie du 20e siècle. Paris 2007, S. 389–403.
LORENZ, Matthias: Der Holocaust als Zitat. Tendenzen im Holocaust-Spielfilm nach Schindler's List, in: Sven Kramer (Hg.): Die Shoah im Bild. München 2003, S. 267–296.
LOTMAN, Jurij/USPENKIJ, Boris: Zum semiotischen Mechanismus der Kultur, in: Karl Eimermacher (Hg.): Semiotica Sovietica. Arbeiten der Moskauer und Tartuer Schule zu sekundären und modellbildenden Zeichensystemen, Bd. 2. Aachen 1986, S. 853–880.
LOWY, Vincent: L'histoire infilmable. Les camps d'extermination nazis à l'écran. Paris 2001.
LOWY, Vincent: DRAME, Claudine: Des films pour le dire, reflets de la Shoah au cinéma 1945–1985, in: Questions de communication (13) 2008, S. 347–349, abgerufen unter http://ques2com.ciril.fr/pdf/Lc-2lowy.pdf (8.8.2008).

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen: Einführung in die französische Landeskunde. Stuttgart 2000.
LYOTARD, Jean François: Streitgespräche oder: Sprechen „nach Auschwitz". Grafenau [2]1995.
MÄCHLER, Stefan: Der Fall Wilkomirski. über die Wahrheit einer Biographie. Zürich u. a. 2000.
MALLE, Louis (Interview von Christa Maerker), in: Peter W. Jansen/Wolfram Schütte (Hg.): Louis Malle. München/Wien 1985, S. 43.
MANNARINO, Damien: La mémoire déportée, in: Revue d'histoire de la Shoa. Le monde juif (162) 1998, S. 11–42.
MARKOWITSCH, Hans/WELZER, Harald: Das autobiografische Gedächtnis. Hirnorganische Grundlagen und biosoziale Entwicklung. Stuttgart 2005.
MATTL, Siegfried/STUHLPFARRER: Film und Geschichte. Ein Beiprogramm, in: Zeitgeschichte, 21. Jg., September/Oktober 1994, S. 269–279.
MAZIERSKA, Ewa: Double memory: the Holocaust in Polish film, in: Toby Haggith/Joanna Newman (Hg.): Holocaust and the moving image. Representation in Film and Television since 1933. London/New York 2005, S. 225–235.
MCLUHAN Marshall: Die magischen Kanäle. Understanding Media. Dresden/Basel 1994.
MECKL, Markus: Sie kämpften für die Ehre. Zur symbolischen Bedeutung des Warschauer Ghettoaufstandes. In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft (46) 1998, S. 320–328.
MESNARD, Philippe: Consciences de la shoah. Critique des discours et des représentations. Paris 2000.
METZ, Christian: Semiologie des Films. München 1972.
MEYER, Ahlrich: Die deutsche Besatzung in Frankreich 1940–1944. Widerstandsbekämpfung und Judenverfolgung. Darmstadt 2000.
MICHAEL, Robert: „Night and Fog, A Second Look", in: Cinéaste (13) 1984, S. 36–37.
MILLICENT, Marcus: Return of the Repressed: Italian Film and Holocaust Memory. Cambridge u. a. 2005.
MINTZ, Alan: Popular Culture and the Shaping of Holocaust Memory in America. Seattle/London 2001.
MODIANO, Patrick: La place de l'étoile. Paris 1968.
MOSER-KROISS, Judith: Cayrol, Jean, in: David Serrano Blanquer (Hg.): Dictionnaire critique de la littérature européenne des camps de concentration et d'extermination nazis. Sabadell 2007, S. 40.
MOSER-KROISS, Judith/SCHMOLLER, Andreas (Hg.): Stimmen aus dem KZ Ebensee. Ebensee 2005.
MUCKENHUMER, Christian: Frankreich im Banne von Memoria. „Konkurrenz" von Opfer- und Erinnerungsnarrativen im nationalen Identitätsdiskurs, in: betrifft widerstand (87), Juli 2008, S. 14–18.
MÜLLER-FUNK, Wolfgang: Die Kultur und ihre Narrative. Eine Einführung. Wien/New York [2]2007.

NANCY, Jean-Luc: Am Grund der Bilder. Zürich/Berlin 2006 (original: Au fond des images. Paris 2003).

NEUHOFER, Monika: François Wetterwald: Les morts inutiles, in: Caroline Ulmann (Hg.): Mauthausen: de l'Europe du XXI[e] siècle. Actes du 2e symposium européen Mauthausen-Linz (Autriche) 28 et 29 octobre 2001. Paris 2003, S. 48–55.

NIETHAMMER, Lutz: Diesseits des „Floating Gap". Das kollektive Gedächtnis und die Konstruktion von Identität im wissenschaftlichen Diskurs, in: Kristin Platt/Mihran Dabag (Hg.): Generation und Gedächtnis. Erinnerungen und kollektive Identitäten. Opladen 1995, S. 25–50.

NIETHAMMER, Lutz: „Häftlinge und Häftlingsgruppen im Lager", in: Ulrich Herbert/Karin Orth/Christoph Dieckmann (Hg.): Die nationalsozialistischen Konzentrationslager. Entwicklung und Struktur, Band II. Göttingen 1998, S. 1046–1060.

NIETHAMMER, Lutz: Kollektive Identität. Heimliche Quellen einer unheimlichen Konjunktur. Reinbek b. H. 2000.

NORA, Pierre: Gedächtniskonjunktur, in: Transit. Europäische Revue (22) 2001/2002, S. 18–31.

NORA, Pierre: L'ère de la commémoration, in: Ders. (Hg.): Les lieux de mémoire III. Les France, 3. De l'archive à l'emblème. Paris 1992, S. 977–1012.

NOVICK, Peter: Nach dem Holocaust. Der Umgang mit dem Massenmord. München 2001.

NYISZLI, Miklos: Im Jenseits der Menschlichkeit. Ein Gerichtsmediziner in Auschwitz. Berlin [2]2005 (1992).

ÖHNER, Vrääth: Fernsehen – Geschichte – Gedächtnis. Zur Transformation dokumentarischer Inszenierungsweisen der Historie, in: Christian Gerbel u. a. (Hg.): Transformation gesellschaftlicher Erinnerung. Studien zur „Gedächtnisgeschichte" der Zweiten Republik. Wien 2005, S. 131–157.

OPHÜLS, Marcel: Le Chagrin et la Pitié. Paris 1980.

OSTER, Anja/UKA, Walter: Der Holocaust als Filmkomödie. Komik als Mittel der Darstellung des Undarstellbaren, in: Sven Kramer (Hg.): Die Shoah im Bild. München 2003, S. 249–266.

PAGNOUX, Elisabeth: Reporter photographe à Auschwitz, in: Les temps modernes (613) 2001, S. 84–108.

PAXTON, Robert: La France de Vichy 1940–1944. Paris 1973.

PAXTON, Robert: Syndromes comparés, in: Vingtième Siècle (18) 1988, S. 111–114.

PELLETIER, Denis: La vie est belle de Roberto Benigni, in: Vingtième Siècle (63) 1999, S. 145–147.

PERNON, Gérard: Histoire du cinéma. Paris 2001.

PICART, Caroline Joan: The Holocaust Film Sourcebook, Vols 1 and 2. Westport 2004.

PINGEL, Falk: Unterricht über den Holocaust – Eine kritische Bewertung der aktuellen pädagogischen Diskussion, in: Eduard Fuchs/Falk Pingel/Verena Radkau (Hg.): Holocaust und Nationalsozialismus. Wien 2002, S. 11–23.

POHL, Dieter: Holocaust. Die Ursachen – Das Geschehen – Die Folgen. Freiburg/Basel/Wien 2000.

POLLAK, Michael: L'expérience concentrationnaire. Essai sur le maintien de l'identité. Paris 1990.
POPPE, Reiner: Louis Malle. Au revoir les enfants. Auf Wiedersehen Kinder. Stuttgart 2007.
POSNER, Roland/SCHMAUKS, Dagmar: „Kultursemiotik“, in: Ansgar Nünning (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Stuttgart [3]2004, S. 364–365.
POZNANSKI, Renée: La création du centre de documentation juive contemporaine en France (Avril 1943), in: Vingtième Siècle (63) 1999, S. 51–64.
RANCIÈRE, Jacques: Politik der Bilder. Berlin 2005.
RASKIN, Richard: Nuit et brouillard by Alain Resnais. On the Making, Reception and Functions of a Major Documentary Film. Aarhus 1987.
RAZOLA, Manuel/CONSTANTE, Mariano: Triangle bleu. Les républicains espagnols à Mauthausen. Paris 1969.
REICHARDT, Elisabeth: Februarschatten. Salzburg/Wien 1995.
REICHEL, Peter: Erfundene Erinnerung. Weltkrieg und Judenmord in Film und Theater. Frankfurt a. M. 2007.
REICHEL, Peter: Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute. München 2001.
REINECKE, Stefan: Nachholende Bewältigungen oder: it runs through the family. Holocaust und Nazivergangenheit im deutschen Film der Neunziger, in: Deutsches Institut für Filmkunde (Hg.): Die Vergangenheit in der Gegenwart Konfrontation mit den Folgen des Holocaust im deutschen Nachkriegsfilm. München 2001, S. 76–83.
RICŒUR, Paul: Zeit und Erzählung, 3 Bde. München 1988–91 (original: Temps et récit, 3 vol, Paris 1983–85).
RICŒUR, Paul: Zwischen Gedächtnis und Geschichte, in: Transit. Europäische Revue (22) 2001/2002, S. 3–17.
RICŒUR, Paul: Gedächtnis – Vergessen – Geschichte, in: Klaus E. Müller/Jörn Rüsen (Hg.): Historische Sinnbildung. Problemstellungen, Zeitkonzepte, Wahrnehmungshorizonte, Darstellungsstrategien. Reinbek b. H. 1997, S. 433–454.
RICŒUR, Paul: Geschichtsschreibung und Repräsentation der Vergangenheit. Münster/Hamburg/London 2002.
RICŒUR, Paul: Gedächtnis, Geschichte, Vergessen. München 2004 (original: La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli. Paris 2000).
RIOUX, Jean Pierre: La France de la Quatrième République 1. L'ardeur de la nécessité (1944–1952). Paris 1980.
ROSENTHAL, Gabriele: Die Shoah im intergenerationellen Dialog. Zu den Spätfolgen der Verfolgung in Drei-Generationen-Familien, in: Alexander Friedmann/Elvira Glück/David Vyssoki (Hg.): Überleben der Shoah – und danach. Spätfolgen der Verfolgung aus wissenschaftlicher Sicht. Wien 1999, S. 68–88.
ROSENTHAL, Gabriele (Hg.): Der Holocaust im Leben von drei Generationen: Familien von Überlebenden der Shoah und von Nazi-Tätern. Gießen [3]2004.
ROUSSO, Henry: Le Syndrome de Vichy. De 1944 à nos jours. Paris [2]1990 (1987).

ROUSSO, Henry: Une mémoire en péril, in: Les collections du Nouvel Observateur (16) 1993, S. 71ff.

ROUSSO, Henry: Histoire et mémoire des années noires. Mémoire pour l'habilitation à diriger les recherches. Paris 2000.

ROUSSO, Henry: Les années noires. Vivre sous l'occupation. Paris 2004 (1992).

ROUSSO, Henry: Le dossier de Lyon III. Le rapport sur le racisme et le négationnisme à l'université Jean-Moulin. Paris 2004.

ROUSSO, Henry: Das Dilemma eines europäischen Gedächtnisses, in: Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History, Online-Ausgabe, 1 (2004), H. 3, S. 10 (URL: www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Rousso-3-2004).

RYKLIN, Michail: Varam Salamovs Erzählungen aus dem Gulag – Das Martyrium des nackten Lebens, in: Sigrid Weigel (Hg.): Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern. München 2007, S. 287–289.

SAND, Shlomo: Le XX[e] siècle à l'écran. Paris 2004.

SANDL, Marcus: Historizität der Erinnerung/Reflexivität des Historischen. Die Herausforderung der Geschichtswissenschaft durch die kulturwissenschaftliche Gedächtnisforschung, in: Günter Oesterle (Hg.): Erinnerung, Gedächtnis, Wissen: Studien zur kulturwissenschaftlichen Gedächtnisforschung. Göttingen 2005, S. 89–119.

SATUJKOW, Silke/GRIES, Rainer: Sozialistische Heldinnen. Eine Kulturgeschichte von Propagandafiguren in Osteuropa und der DDR, in: L'Homme. Zeitschrift für Feministische Geschichtswissenschaft, 12 Jg., 2001, S. 335–340.

SCHALAMOW, Warlam: Geschichten aus Kolyma. Frankfurt a. M. 1983.

SCHMIDT, Siegfried J.: Gedächtnis – Erzählen – Identität, in: Aleida Assmann, Dietrich Harth (Hg.): Mnemosyne. Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung. Frankfurt a. M. 1993, S. 378–397.

SCHMIDT, Siegfried J.: Gedächtnis und Erinnerung: Zur Erinnerungspolitik der Gegenwart, in: Zeitgeschichte, 33. Jg., März/April 2006, S. 53–57.

SCHMOLLER, Andreas: Das KZ Ebensee in der frühen Lagerliteratur am Beispiel Frankreich, in: Raimund Bahr (Hg.): Für Führer und Vaterland. Das Salzkammergut 1938–1945. Wien/St. Wolfgang 2008, S. 131–165.

SCHMOLLER, Andreas: Über das Lager schreiben. Konstruktion von Identität in Erinnerungstexten, in: Silke Segler-Messner/Monika Neuhofer/Peter Kuon (Hg.): Vom Zeugnis zur Fiktion. Repräsentation von Lagerwirklichkeit und Shoah in der französischen Literatur nach 1945, Frankfurt a. M. u. a. 2006, S. 169–180.

SCHWARZ-BART, André: Le dernier des Justes. Paris 1959.

SEGEV, Tom: Die siebte Million. Der Holocaust und Israels Politik. Hamburg 1995.

SEMPRUN, Jorge: Schreiben oder Leben. Frankfurt a. M. 1995 (original: L'écriture ou la vie. Paris 1994).

SERENY, Gitta: Am Abgrund: Gespräche mit dem Henker. Franz Stangl und die Morde von Treblinka. München [3]1997.

STEININGER, Rolf (Hg.): Der Umgang mit dem Holocaust. Europa – USA – Israel. Weimar 1994.

STERN, Frank: Remembering as Forgetting in Visual Culture. The Documentary Shades of Gender in Shoah Fiction, in: Vera Appelthaler/Julia Köhne (Hg): Gendered Memories. Transgressions in German and Israeli Film and Theater. Wien 2007, S. 43–59.

STIGLEGGER, Marcus: Sadiconazista. Faschismus und Sexualität im Film. St. Augustin 1999.

STORA, Benjamin: La guerre des mémoires. La France face à son passé colonial. La Tour d'Aigues 2007.

TASSEL, Alain: La création romanesque dans l'œuvre de Joseph Kessel. Paris 1997.

TAYLOR, Henry: Von der Besonderheit biographischer Figuren. Young Mr. Lincoln als Genrefall, in: ÖZG 4/1997, S. 484–502.

TERNON, Yves: Le sens de la reconnaissance française du génocide arménien, in: Controverses. Revue d'idées (2) 2006, S. 82–88.

THAL, Orthwin: Realismus und Fiktion. literatur- und filmtheoretische Beiträge zu Adorno, Lukàcs, Kracauer und Bazin. Dortmund 1985.

THENAULT, Sylvie: Indigènes, un film contre l'oubli, in: Vingtième Siècle (93) 2007, S. 205f.

THER, Philipp: Die Last der Geschichte und die Falle der Erinnerung, in: Transit. Europäische Revue (30) 2005/2006, S. 70–87.

THIELE, Martina: Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film. Berlin ²2007.

THIERMEYER, Michael: Internationalisierung von Film und Filmwirtschaft. Köln/Weimar/Wien 1994.

TONIN, Patrizia: Shoah nach Spielberg. Holocaust und Hollywood, oder Schindlers Liste, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 40–51.

TRIGANO, Shmuel: „Abus de mémoire" et „concurrence des victimes", une dépolitisation des problèmes, in: Controverses. Revue d'idées (2) 2006, S. 39–44.

TROTIGNON, Yves: Les témoignages écrits des déportés français: essai de typologie. Mémoire de D.E.A. 1993/94.

TROTIGNON, Yves: Les témoignages écrits et la communauté juive, in: Revue d'Histoire de la shoah. Le monde juif (168) 1998, S. 127–140.

UHL, Heidemarie: Von „Endlösung" zu „Holocaust". Die TV-Ausstrahlung von „Holocaust" und die Transformationen des österreichischen Gedächtnisses, in: Dies. (Hg.): Zivilisationsbruch und Gedächtniskultur. Das 20. Jahrhundert in der Erinnerung des beginnenden 21. Jahrhunderts. Innsbruck u. a. 2003, S. 153–179.

UHL, Heidemarie: Gedächtnis – Konstruktion kollektiver Vergangenheit im sozialen Raum, in: Christina Lutter/Margit Szöllösi-Janze/Heidemarie Uhl (Hg.): Kulturgeschichte. Fragestellungen, Konzepte, Annäherungen. Innsbruck u. a. 2004, S. 139–158.

URSELMANN, Karin: Die Bedeutung des Barbie-Prozesses für die französische Vergangenheitsbewältigung. Frankfurt a. M. u. a. 2000.

VIDAL-NAQUET, Pierre: Die Schlächter der Erinnerung. Essays über den Revisionismus. Wien 2002 (original: Les assassins de la mémoire. Paris 1987).

VREE, Frank van: Auschwitz liegt in Polen. Krieg, Verfolgung und Vernichtung im polnischen Film 1945–1963, in: Waltraud Wende (Hg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007, S. 41–59.

WAJCMAN, Gérard: De la croyance photographique, in: Les temps modernes (613) 2001, S. 47–83.

WARDI, Charlotte: L'oubli du génocide dans le roman français de 1945 à 1970, in: Les nouveaux cahiers (58) 1979, S. 4–9.

WASSERMANN, Heinz P.: Hitler – eine Karriere, Schindlers Liste und die Tücken der Sozialwissenschaften, in: Medien und Zeit 3/1997, S. 52–56.

WALTER, Jacques: La liste de Schindler au miroir de la presse, in: Mots (56), September 1998, S. 69–89.

WALTER, Jacques: La Shoah à l'épreuve de l'image. Paris 2005.

WEGAN, Katharina: Monument. Macht. Mythos, Frankreich und Österreich im Vergleich nach 1945. Innsbruck/Wien/Bozen 2005.

WEIGEL, Sigrid: Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen, in: Dies. (Hg.): Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegern. München 2007, S. 11–37.

WEIGEL, Sigrid: Zeugnis und Zeugenschaft, Klage und Anklage. Die Geste des Bezeugens in der Differenz von ‚identity politics', juristischem und historiografischem Diskurs, in: Einstein Forum, Jahrbuch 1999. Berlin 2000, S. 111–135.

WEILL, Nicolas/WIEVIORKA, Annette: La construction de la mémoire de la Shoah: le cas français et israélien, in: Les cahiers de la Shoah. Conférence et séminaires sur l'histoire de la Shoah. Paris 1994, S. 163–191.

WELZER, Harald (Hg.): Das soziale Gedächtnis. Geschichte, Erinnerung, Tradierung. Hamburg 2001.

WELZER, Harald: Was ist das autobiographische Gedächtnis, und wie entsteht es?, in: Bios, Zeitschrift für Biographieforschung, Oral History und Lebensverlaufsanalysen, 2002/2, S. 169–186.

WELZER, Harald: Kriege der Erinnerung, in: Gehirn & Geist (5) 2005, S. 40–46.

WELZER, Harald/MOLLER, Sabine/TSCHUGGNALL, Karoline: „Opa war kein Nazi", Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis, Frankfurt a. M. [6]2008.

WENDE, Waltraud: Medienbilder und Geschichte. Zur Medialisierung des Holocaust, in: Dies. (Hg.): Der Holocaust im Film. Mediale Inszenierung und kulturelles Gedächtnis. Heidelberg 2007 S. 9–28.

WENK, Silke/ESCHEBACH, Insa: Soziales Gedächtnis und Geschlechterdifferenz. Eine Einführung, in: Dies. (Hg.): Gedächtnis und Geschlecht. Deutungsmuster in Darstellungen des nationalsozialistischen Genozids. Frankfurt a. M./New York 2002, S. 13–38.

WETTERWALD, François: Les morts inutiles. Paris 1946.

WHITE, Hayden: Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Baltimore/London 1973.

WIESEL, Elie: Die Trivialisierung des Holocaust: Halb Faktum und halb Fiktion. Nachgedruckt in: Peter Märthesheimer/Ivo Frenzel, Im Kreuzfeuer. Der Fernsehfilm Holocaust. Eine Nation ist betroffen. Frankfurt a. M. 1979.

WIESEL, Elie: La nuit. Paris 1958.

WIEVIORKA, Annette: Le Procès Eichmann. Brüssel 1989.

WIEVIORKA, Annette: Déportation et génocide. Entre la mémoire et l'oubli. Paris 2003 (1992).
WIEVIORKA, Annette: La construction de la mémoire du génocide en France, in: Le monde juif, Revue d'histoire de la shoah (149) 1993, S. 23–38.
WIEVIORKA, Annette: L'Ère du temoin. Paris 2002 (1998).
WIEVIORKA, Annette: La mémoire de la Shoah, in: Cahiers français (303) 2001, S. 83–89.
WIEVIORKA, Annette: Du CDJC au Mémorial de la Shoah, in: Le monde juif. Revue d'histoire de la shoah (181) 2004, S. 11–36.
WIEVIORKA, Michel: Kulturelle Differenzen und kollektive Identitäten. Hamburg 2003 (original: La différence. Paris 2001).
WIEVIORKA, Michel: Der Antisemitismus heute, in: Mittelweg (36) 2/2004, S. 30–32.
WIEVIORKA, Michel: La tentation antisémite. Haine des Juifs dans la France d'aujourd'hui. Paris 2005.
WILDT, Michael: Das Erfundene und das Reale. Historiographische Anmerkungen zu einem Spielfilm, in: Historische Anthropologie 3, 1995, S. 324.
WINOCK, Michel: La France et les Juifs. De 1789 à nos jours. Paris 2004.
WINTER, Jay: The Memory Boom: War and the arts of remembrance in the twentieth century. New Haven 2005.
WISCHERMANN, Clemens: Geschichte als Wissen, Gedächtnis oder Erinnerung? Bedeutsamkeit und Sinnlosigkeit in Vergangenheitskonzeptionen der Wissenschaften vom Menschen, in: Ders. (Hg.): Die Legitimität der Erinnerung und die Geschichtswissenschaft. Stuttgart 1996, S. 55–85.
WOLIKOV, Serge: Les combats de la mémoire. La FNDIRP de 1945 à nos jours. Paris 2006.
WORMSER, Olger/MICHEL, Henry: Tragédie de la déportation 1940–1945. Témoignages de survivants des camps de concentration allemands. Paris 1954.
YABLONKA, Hanna: Survivors of the Holocaust. Israel after the War. New York, 1999.
YOUNG, James E.: Beschreiben des Holocaust. Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt a. M. 1992.
YOUNG, James E.: Formen des Erinnerns. Gedenkstätten des Holocaust. Wien 1997.
YOUNG, James E. (Hg.): Mahnmale des Holocaust. Motive, Rituale und Stätten des Gedenkens. München 1994.
YOUNG, James E.: Nach-Bilder des Holocaust in zeitgenössischer Kunst und Architektur. Hamburg 2002.
ZAOUI, Michel: Droit et Mémoire, in: Controverses. Revue d'Idées (2) 2006, S. 45–53.
ZIMA, Peter: Theorie des Subjekts. Subjektivität und Identität zwischen Moderne und Postmoderne. Tübingen u. a. 2000.

10.2. Artikel in Zeitungen und (nichtwissenschaftlichen) Zeitschriften

ABITTAN, Gad: Vu au Festival de Cannes, in: L'Arche (496), Juni 1999, S. 93.
AKERMAN, Chantal (Interview von Jacques Mandelbaum): „Je croyais vraiment que j'avais écrit une comédie toute simple“, in: Le Monde, 3.3.2004.
ALEPH, Réouven: La vie et la mort, in: L'Arche (490), Dezember 1998, S. 118.
ALEPH, Réouven: Spielberg et la quintessence de l'enfer, in: L'Arche (438), März 1994, S. 78f.
AUDE, Françoise/JEANCOLAS, Jean-Pierre in: Positif (320), Oktober 1998, S. 29–39.
B. B. Emmanuel Finkiel: destins de trois femmes, in: Le Figaro, 18.5.1999.
BAECQUE Antoine de: La vie est belle, in: Cahiers du cinéma (528), Oktober 1998, S. 82.
BAIGNÈRES, Claude: La puissance du rêve, in: Le Figaro, 18.5.1998.
BARON, Anne-Marie: „La vita è bella“ ou le jeu de la mort, in: L'Arche (488), Oktober 1998, S. 99.
BAUDIN, Brigitte: Gérard Jugnot, simple résistant, in: Le Figaro, 6.3.2002.
BEAUVOIR, Simone de: La mémoire de l'horreur, in: Le Monde, 28./29.4.1985.
BENIGNI, Roberto (Interview von Marie-Noëlle Tranchant): Roberto Benigni: „L'amour et l'imagination nous sauvent“, in: Le Figaro, 21.10.1998.
BENZ, Wolfgang: Bilder statt Fußnoten. Wie authentisch muss der Bericht über ein geschichtliches Ereignis sein? Anmerkungen eines Historikers zu „Schindlers Liste“, in: Die Zeit, 4.3.1994.
BLUMENFELD, Samuel: Portrait de Français trop tranquilles sous l'Occupation, in: Le Monde, 6.3.2002.
BLUMENFELD, Samuel: Rétroconctroverse: 1994, peut-on représenter la Shoah à l'écran?, in: Le Monde, 08.08.2007.
BLUMENFELD, Samuel: Roberto Benigni, fabuliste des camps de la mort, in: Le Monde, 22.10.1998.
BÔLE-RICHARD, Michel/MANDELBAUM, Jacques: Une comédie italienne dans un camp d'extermination, in: Le monde, 9.1.1998.
BORDE, Dominique: Un héros très discret, in: Le Figaro, 6.3.2002.
DELORME, Stéphane: La Rafle, in: Cahiers du Cinéma (654), März 2010.
FINKIEL, Emmanuel (Interview von Tristan de Bourbon): Un film subjectif pour ne pas trahir la réalité, in: L'Humanité, 22.9.1999.
BOURBON, Tristan de: Les marques du passé, in: L'Humanité, 22.9.1999.
FINKIEL, Emmanuel (Interview von Jacques Mandelbaum): „La culture yiddisch, une fibre qui se met à vibrer très fort“, in: Le Monde, 22.9.1999.
FRAPPAT, Bruno: Le choc de „Shoah“, in: Le Monde Télévision, 5./6.7.1987.
FREUND, Michael: „Herz zu Stein, Auge zu einem Fotoapparat“, in: Der Standard, 23.1.2008.
FONTENAY, Elisabeth de: Les Larmes Entre Parenthèses, in: L'Arche (339), Juni 1985, S. 51.
FRODON, Jean-Michel: Auschwitz, l'éthique et l'„innocence“, in: Le Monde, 22.10.1998.

FRODON, Jean-Michel: La Shoah comme un gag absurde, in: Le Monde, 19.5.1998.
FRODON, Jean-Michel: „Le fameux débat", in: Le Monde, 27./28.6.1999.
FRODON, Jean-Michel: Chairs meurtries par l'Histoire, in: Le Monde, 22.9.1999.
FRODON, Jean-Michel: Le long voyage de „Shoah" à travers l'actualité et la mémoire, in: Le Monde, 12.6.1997.
FRODON, Jean-Michel: Je suis vivante et je vous aime, in: Le Monde, 31.12.1998.
FRODON, Jean-Michel: La petite Prairie aux bouleaux, in: Cahiers du cinéma (584), November 2003, S. 40.
FRODON, Jean-Michel Frodon: Le savoir sensible, in: Cahiers du cinéma (624), April 2007, S. 87–89.
GRAY, Martin: Une lettre de M. Martin Gray, in: Le Monde, 11.12.1983.
HEYMANN, Danièle: Ils furent si peu ceux que l'on sauva …, in: Le Monde. Arts & Spectacles, 3.3.1994.
HUMBLOT, Catherine: Contre l'oubli et le déni, in: Le Monde Télévision, 27.6.1993.
HUMBLOT, Catherine: Les houles de la douleur, in: Le Monde Télévision, 28.6.1987.
KLOTZ, Nicolas/PERCEVAL, Elisabeth (Interview von Dominik Kamalzdaeh): Erzählarbeit am Zeitblock: „Der Wert des Menschen/La Question humaine", in: Der Standard, 14.2. 2008.
KLOTZ, Nicolas/PERCEVAL, Elisabeth (Interview von Jacques Mandelbaum): „Une réflexion qui vise à ne pas déconnecter Auschwitz de l'Histoire", in: Le Monde, 12.9.2007.
KRIEGEL, Annie: Notre liberté à l'épreuve, in: Le Figaro, 21.7.1985.
LANZMANN, Claude (Interview von Edgar Reichmann), in: L'Arche (338), Mai 1985, S. 51–53.
LANZMANN, Claude (Interview von Catherine Humblot), in: Le Monde Télévision, 28.6.1987.
LANZMANN, Claude (Interview von François Gautheret): Orte, die die Erinnerung nicht erreicht, in: Der Falter, 6.11.1986.
LANZMANN, Claude (Interview von François Gautheret): Weshalb diese Einzelheiten?, in: Der Falter, 23.10.1986.
LANZMANN, Claude (Interview von Jean-Michel Frodon): „Ne pas comprendre a été ma loi d'airain, in: Le Monde, 12.6.1997.
LANZMANN, Claude: Holocauste, la représentation impossible, in: Le Monde. Arts & Spectacles, 3.3.1994.
LANZMANN, Claude: „Man hat kein Recht, den Holocaust zu zeigen", in: Der Standard, 4.3.1994.
LINDEPERG, Sylvie: L'évaporation du sens de l'Histoire, in: Cahiers du Cinéma (565), Februar 2002, S. 50f.
LINGENS, Ella: Shoah live, in: Profil, 10.11.1986, S. 82–84.
L. B.: Monsieur Batignole, in: Cahiers du Cinéma (566), März 2002, S. 89.
MALAUSA, Vincent: L'Arbre et la Forêt, in: Cahiers du Cinéma (654), März 2010.
MALLE, Louis (Interview von Danièle Heymann): La blessure d'une amitié perdue, in: Le Monde, 4.10.1987.

FINKIEL, Emmanuel (Interview von Jacques Mandelbaum): „La culture yiddisch, une fibre qui se met à vibrer très fort, in: Le Monde, 22.9.1999.

MANDELBAUM, Jacques: Images sur la Shoah, de l'après-guerre à nos jours, in: Le Monde, 15.3.2002.

MANDELBAUM, Jacques: L'approbation de la communauté juive de France, in: Le Monde, 22.10.1998.

MANDELBAUM, Jacques: L'impossible mémoire, in: Le Monde Télévision, 2.2.1998.

MANDELBAUM, Jacques: Voyages, in: Le Monde, 19.5.1999.

MANDELBAUM, Jacques: Cinéma: le retour de la seconde guerre mondial et ses paradoxes, in: Le Monde, 14.3.2010.

MANDELBAUM, Jacques: „La Rafle“: l'éprouvant spectacle de ‚La Rafle' du Vél'd'Hiv', in: Le Monde, 9.3.2010.

MEYER, Peter Alexander: Oui, „La vie est belle“, in: Le Monde, 31.10.1998, S. 14.

NINEY, François: Histoires d'exclus, in: Cahiers du cinéma (436), Oktober 1990, S. 46.

REICHMANN, Edgar: Les Pierres de Treblinka, in: L'Arche (338), Mai 1985, S. 50–51.

RENIER, Isabelle: Psychanalyse de l'économie libérale, in: Le Monde, 12.9.2007.

RIND, Anita: Cinq million de Français ont regardé „Shoah“, in: Le Monde, 2.7.1987.

RIVETTE, Jacques: De l'abjection, in: Cahiers du cinéma (120), 1961, S. 54f.

RUZOWITZKY, Stefan: Wem gehört die Shoah?, in: Profil, 19. März 2007, S. 122.

S. A.-G.: Peut-on rire de tout?, in: Le Figaro, 21.10.1998.

SCHUBERT, Yan: Holocauste, shoah, génocide: les mots et l'événement, in: Le courrier, 29.1.2008.

SEGEV, Tom (Interview von Philippe Gélie): Tom Segev: un brevet de „légitimité“, in: Le Figaro, 21.10.1998.

SICLIER, Jacques: Un feuilleton pour Martin Gray, in: Le Monde, 11.11.1983.

SOTINEL, Thomas: Après l'horreur de la Shoah, le dilemme de la survie, in: Le Monde, 12.10.2005.

SPIELBERG, Steven (Interview von Danièle Heymann, Henri Béhar): Un entretien avec Steven Spielberg, in: Le Monde, 22.2.1994.

SPIELBERG, Steven (Interview von Hellmuth Karasek): Die ganze Wahrheit schwarz auf weiß. Interview mit Steven Spielberg, in: Der Spiegel 8/1994.

TESSON, Charles: Au bord de la mer bleue, in: Cahiers du Cinéma (538) 1999, S. 68f.

TESSON, Charles: L'enfance de la mémoire. A propos de *La vie est belle*, in: Cahiers du cinéma (529), November 1998, S. 46–48.

TESSON, Charles: L'enfer du savoir, in: Cahiers du cinéma (566), März 2002, S. 82f.

TESSON, Charles: Liberté, in: Cahiers du Cinéma (654), März 2010.

THÉOLLEYRE, Jean-Marc: Roman et brouillard, in: Le Monde, 27./28.11.1983.

THIRION, Antoine: La fissure, in: Cahiers du cinéma (626), September 2007, S. 23f.

VIDAL-NAQUET, Pierre: Martin Gray et le camp de Treblinka, in: Le Monde, 29./30.1.1984.

WAJCMAN, Gérard: „Saint Paul“ Godard contre „Moise“ Lanzmann?, in: Le Monde, 3.12.1990.

10.3. Internetseiten

Kommerzielle Filmdatenbanken (letzter Zugriff 27.10.2008)

http://www.imdb.com
http://www.allmovie.com
http://www.zoom-cinema.fr/
http://www.cinemovies.fr
http://www.allocine.fr

Institutionen

Mémorial de la Shoah (Centre de documentation juive contemporaine) – www.memorial-delashoah.org
Fritz Bauer Institut – http://www.fritz-bauer-institut.de/cinematographie.htm
Bibliothèque du film – www.bifi.fr
Bibliothèque nationale de France – www.bnf.fr
Ligue international contre le Racisme et l'Antisémitisme – http://www.licra.org

Zeitungen/Zeitschriften

Le Monde (Online-Archiv ab 1987) – www.lemonde.fr
Le Figaro (Online-Archiv ab 31.10.1996) – www.lefigaro.fr
L'Humanité (Online-Archiv ab 1990) – www.humanite.fr
Cahiers du cinéma (Forum) – www.cahiersducinema.com

Diverse weitere in der Arbeit verwendete Seiten

Les César: Académie des Arts et Technique du Cinéma – www.lescesarducinema.com (22.5.2010)
KZ-Gedenkstätte Mauthausen – www.mauthausen-memorial.at (22.5.2010)
Rencontres – das deutsch-französische Magazin: Zwischen Lachen und Angst: Yolande Zauberman. Ein Porträt. – http://www.rencontres.de/Film.80.0.html#684 (28.7.2007)
VECHAMBRE, Vincent: Le processus de patrimonialisation: revalorisation, appropriation et marquage de l'espace, in: http://www.cafe-geo.net/article.php3?id_article=1180 (22.9.2008)
Offizielle Seite des Spielfilms *La Rafle:* http://www.larafle-lefilm.com (20.6.2010)

10.4. Filmografie (verwendete DVD-Editionen)*

AKERMAN, Chantal: Demain, on déménage. Pias, 2005.
BERRI, Claude: Le Vieil homme et l'enfant. Pathé, 2003.
CALEF, Henri: L'heure de la vérité. Les Documents Cinématographiques, o. J.
DEMBO, Richard: La maison de Nina. TF1 video, 2004.
DEVILLE, Michel: Un monde presque paisible. Sony Pictures Home Entertainment, 2003.
DOILLON, Jacques: Un sac de billes. mk2, 2004.
ENRICO, Robert: Au nom de tous les miens. Studio Canal, 2006.
FINKIEL, Emmanuel: Voyages/Casting. G.C.T.H.V., 2005.
GATTI, Armand: L'Enclos. Doriane & Clavis Films, o. J.
JUGNOT, Gérard: Monsieur Batignole. FEV, o. J.
KAHANE, Roger: Je suis vivante et je vous aime. Doriane Films, 2000.
KLOTZ, Nicolas: La Question humaine. Sophie Dulac Distribution, 2008.
KURYS, Diane: Coup de foudre. Studio Canal, 2007.
LANZMANN, Claude: Shoah, 4 DVDs. Why Not Productions, 2006.
LELOUCH, Claude: Weggehen und wiederkommen. Black Hill, 2005.
LELOUCH, Claude: Toute une vie. Image Entertainment, 2003.
LORIDAN-IVENS, Marceline: La petite prairie aux bouleaux. Studio Canal, 2006.
LOSEY, Joseph, Mr Klein. Studio Canal, 2005.
MALAVOY, Christophe: Zone Libre. TV1 video, 2007.
MALLE, Louis: Lacombe Lucien. Arte video, 2006.
MALLE, Louis: Auf Wiedersehen Kinder. Concorde, 2007.
MITRANI, Michel: Les guichets du Louvre. VHS, Doriane Films, 2002.
OPHÜLS, Marcel: Le chagrin et la pitié. Chronique d'une ville française sous l'occupation. Le cinéma du monde Série 4, 2006.
RESNAIS, Alain: Nuit et brouillard. G.C.T.H.V., 2003.
ROUFFIO, Jacques: Die Spaziergängerin von Sans-Souci. Galileo Medien AG, 2004.
TRUFFAUT, François: Le Dernier métro. Mk2, 2000.
ZAUBERMAN, Yolande: Moi Ivan, toi Abraham. Arcades Vidéo, 2006.
ZAUBERMAN, Yolande: La guerre à Paris. France Télévisions, 2002.

* Die Auflistung bezieht sich nur auf für Analysen herangezogene Filme. Da DVD-Editionen mit unterschiedlichem Bonusmaterial ausgestattet sein können, wird neben dem Namen des/der RegisseurIn und dem Filmtitel der Verleger/Vertreiber der DVD genannt.

11. Register

Filmregister

(Die Filmtitel werden im jeweiligen Originaltitel angegeben, daneben wurde, soweit vorhanden bzw. anderslautend, der deutsche Titel angeführt.)

Namensregister

Abkürzungsregister

ACIP	Association consistoriale de Paris (Pariser Konsistorialvereinigung)
BiFi	Bibliothèque du Film (Filmbibliothek)
BNF	Bibliothèque nationale de France (Französische Nationalbibliothek)
CDJC	Centre de documentation juive contemporaine (Zeitgeschichtlich-jüdisches Dokumentationszentrum)
CNC	Centre national de la cinématographie (Nationales Zentrum für Kinematografie)
CNR	Conseil National de la Résistance (Nationaler Rat der Résistance)
CRIF	Conseil représentatif des institutions juives de France (Repräsentationsrat der jüdischen Institutionen Frankreichs)
DOM	Département d'outre-mer (Übersee-Departements)
FNDIRP	Fédération nationale des internés, déportés et résistants patriotes (Nationale Vereinigung der patriotischen Inhaftierten, Deportierten und Widerstandskämpfer)
IHTP	Institut d'Histoire du Temps Présent (Institut für Zeitgeschichte)
LICA	Ligue Internationale Contre l'Antisemitisme (Internationale Liga gegen Antisemitismus)
LICRA	Ligue Internationale contre le Racisme et l'Antisemitisme (Internationale Liga gegen Rassismus und Antisemitismus)
RSHA	Reichssicherheitshauptamt
STO	Service de travail obligatoire (Zwangsarbeitsdienst)
TOM	Territoire d'outre-mer (Übersee-Territorien)
UJRE	Union des juifs pour la Résistance et l'Entraide (Jüdische Union für die Résistance und gegenseitige Unterstützung)
UNADIF	Union des associations de déportés, internés et familles de disparus (Union der Vereinigungen von Deportierten, Inhaftierten und Familien von Opfern)

Abbildungsregister

Danksagung

Die Realisierung dieses Buches, für das alleine der Autor verantwortlich zeichnet, verdankt sich der Unterstützung zahlreicher Menschen, denen an dieser Stelle Dank ausgesprochen werden soll.

Dies trifft zunächst einmal auf Personen in meinem beruflichen Umfeld zu, in dem ich über Jahre hinweg Grundlagen erwerben konnte, die Ausgangspunkte für das Dissertationsvorhaben waren. So verdanke ich Peter Kuon und dem Salzburger Mauthausen-Projekt *kz-memoria scripta* am Fachbereich Romanistik Erfahrung in der wissenschaftlichen Erforschung französischer Erinnerungskultur. Dem Zeitgeschichte Museum Ebensee unter der Leitung von Wolfgang Quatember danke ich für das Verständnis und die zahlreichen Gespräche, die es ermöglicht haben, ein derartiges Projekt parallel zu einer (z. T. mehreren) Berufstätigkeit(en) durchzuführen, so zum Beispiel bei der zuvorkommenden zeitlichen Koordinierung meiner Frankreichaufenthalte. Dass die Forschungsreisen nach Paris nicht „nur" als Marathonsitzungen in Archivräumen, sondern auch als erfrischendes Eintauchen in das Leben einer Stadt in Erinnerung bleiben, ist wesentlich liebgewordener *french connections,* namentlich Bruce Clarke und Thierry Nectoux, geschuldet. Letzterem verdankt dieses Buch auch die Coverfotografie. Im CDJC gebührt der Dank den Mitarbeiterinnen Laurence Voix und Marie-Hélène Joyeux für die bereitgestellte Filmografie und umfassende Versorgung mit DVD-Material vor Ort.

Anna Steup hat dankenswerterweise einen Teil der Fehlersuche in der überarbeiteten Fassung übernommen. Den beiden BetreuerInnen meiner Dissertation am Fachbereich Geschichte der Universität Salzburg, Helga Embacher und Christoph Boyer, danke ich für die Kompetenz, die in ihren zustimmenden Kommentaren wie in ihren Einwänden zum Ausdruck kam. Dem FWF gilt schließlich der Dank für die Förderung der Publikation im Studienverlag.

An letzter Stelle wird zu diesen Anlässen üblicherweise den Menschen gedankt, die im Leben an erster Stelle stehen: meiner Frau Silvia, die von Beginn an die wichtigste Unterstützerin dieses Arbeitsprojektes gewesen ist.